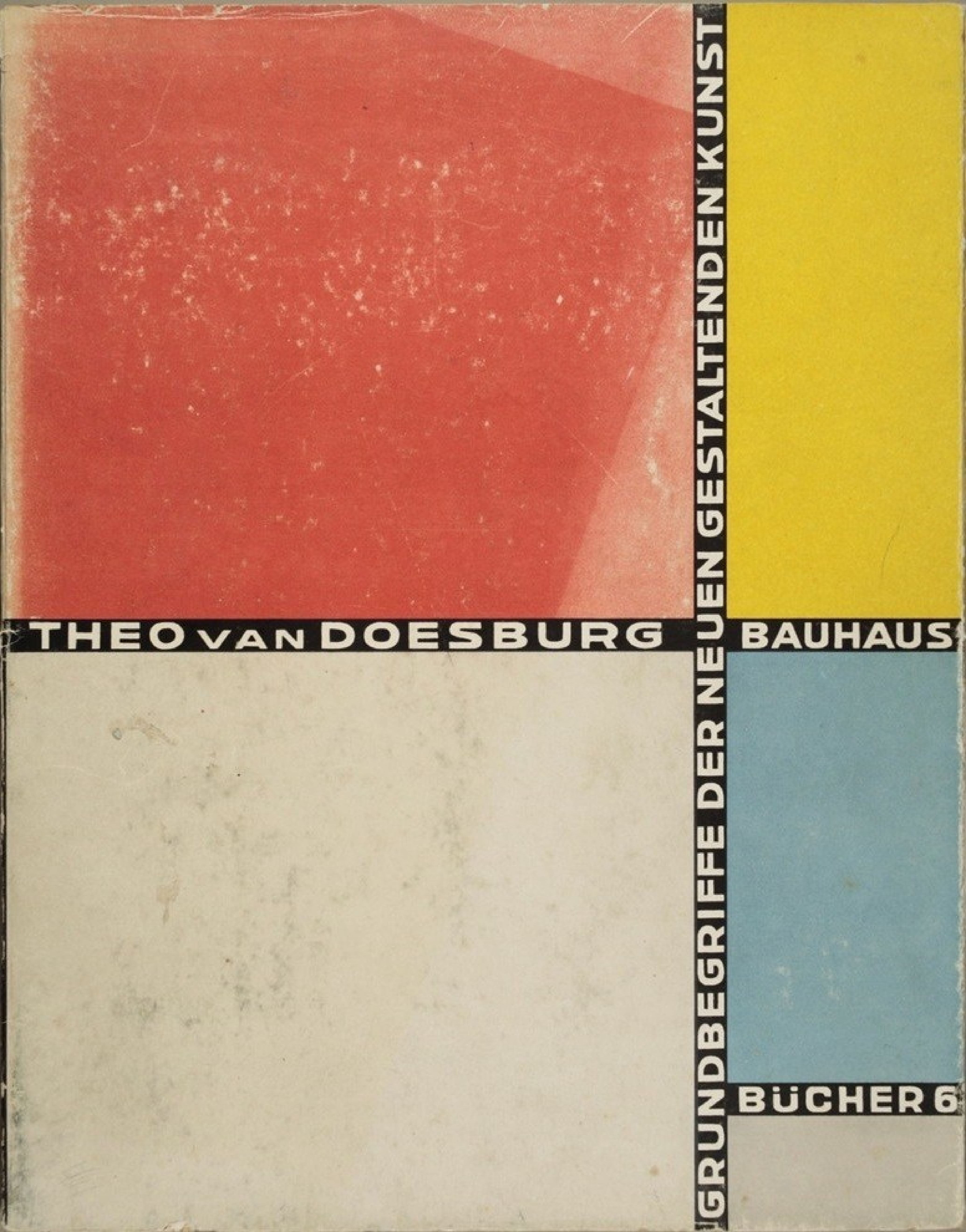

THEO VAN DOESBURG
GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST
BAUHAUS
BÜCHER 6

DBE KF76

2524

Boll 6 : 300



BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG:
WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

THEO VAN DOESBURG

GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST

6

THEO VAN DOESBURG



GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST

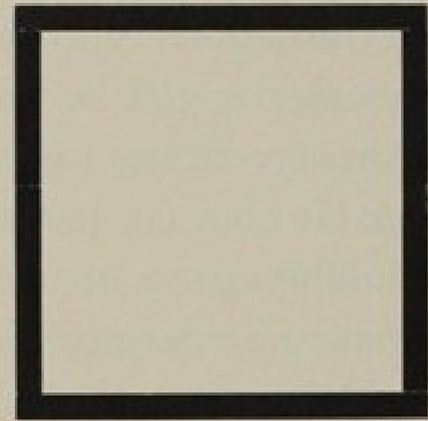
ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN

FREUNDEN UND GEGNERN GEWIDMET

Die Originalhandschrift ist um 1917, auf Grund schon seit 1915 gemachter Notizen fertiggestellt und abgedruckt worden in »Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte« (»Zeitschrift für Philosophie«, Band I und II, 1919). Ich beabsichtigte damit, den heftigen Angriffen der Öffentlichkeit gegenüber, sowohl eine logische Erklärung wie eine Verteidigung der neuen Kunstgestaltung zu geben. Ich verdanke es meinem Aufenthalt in Weimar, daß mit Hilfe meines Freundes Max Burchartz um 1921 bis 1922 diese gründliche Übersetzung zustande kam. — Ich sage ihm dafür meinen herzlichsten Dank! — Während der Übersetzungsarbeit habe ich viel vereinfacht und umgearbeitet. Paris 1924.

DRUCK: DIETSCH & BRÜCKNER A.-G., WEIMAR
KLISCHEES: BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN
TYPOGRAPHIE UND EINBAND: MOHOLY-NAGY
UMSCHLAG: THEO VAN DOESBURG

ALLE RECHTE, AUCH DIE DER REPRODUKTION, VORBEHALTEN
COPYRIGHT ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN



Einleitung

Von den vielen Vorwürfen, die man gegen die modernen Künstler erhebt, ist wohl einer der wichtigsten, daß sie sich nicht nur mit dem Werk, sondern noch mit dem Wort an die Öffentlichkeit wenden. Die den Künstlern diese Vorwürfe machen, vergessen erstens, daß in dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft eine Verschiebung stattgefunden hat und zwar eine Verschiebung im sozialen Bewußtsein, zweitens, daß das Schreiben und Sprechen des Künstlers über sein Werk natürliche Folge des allgemein herrschenden Mißverstehens der modernen Kunstoffenbarungen von seiten des Laien ist. Da die Werke jenseits der Bewußtseinsgrenze vieler Zeitgenossen liegen, sind es diese selbst, die die Künstler um Aufklärung bitten. Infolge solcher Fragen, mögen sie spöttisch oder ernsthaft gestellt sein, wurde es den Künstlern eine Gewissensangelegenheit, auch mit dem Wort für ihre Werke einzutreten.

Hierdurch entstand das Mißverständnis, die modernen Künstler seien zu sehr Theoretiker und ihre Werke entstünden aus a priori angenommenen Theorien. In Wirklichkeit ist genau das Gegenteil der Fall. Die Theorie entstand als notwendige Folge der schaffenden Tätigkeit. Die Künstler schreiben nicht über die Kunst, sondern aus der Kunst heraus.

Und zwar ergab sich da folgendes: die Künstler forderten von ihrer Kunsttheorie das gleiche wie von ihrem Werk: Exaktheit. Hierdurch bekamen ihre Vorträge streng begrifflichen Charakter. Obwohl das ein nicht zu unterschätzender Gewinn ist, hat es doch den Nachteil, daß dem Laien auch diese Art der Einführung meist ebenso schwer verständlich ist, wie das Kunstwerk selbst. Somit war der praktische Zweck dieser Erklärungsart verfehlt.

Der Grund des Nichtverstehens der heutigen bildenden Kunst liegt ebenso bei dem Künstler-Theoretiker wie bei dem Betrachter:

Bei dem Betrachter, weil Kunst ihm eine Angelegenheit ist, mit der er sich kaum täglich einige Augenblicke beschäftigt und weil von vornherein in ihm feststeht: Kunst bereite zwar Vergnügen, aber verlange keinerlei Anstrengung.

Bei dem Künstler-Theoretiker, weil er sich nur selten mit etwas anderem als Kunst beschäftigt und weil er auf dem Standpunkt steht, daß nicht er zum Publikum herabsteigen (was natürlich bezüglich seines Schaffens unnötig, ja unmöglich ist), sondern das Publikum zu ihm heraufsteigen müsse.

Doch wie soll es sich zur Höhe des Künstlers erheben, wenn der Künstler ihm nicht dabei behilflich ist, mit anderen Worten wenn der Künstler ihm nicht das Sehen, Hören und Begreifen seiner Werke lehrt.

Das Publikum hat eine ihm eigene, angemessene Innen- und Umwelt, der Künstler eine andere. Beide sind so verschieden, daß es unmöglich ist, aus der Innen- und Umwelt des einen in die des anderen umzusteigen.

Der Künstler spricht aus seiner Innen- und Umwelt heraus in Worten und Gedankenbildern, die ihm geläufig sind, da sie Teilfaktoren der Welt sind, in die er einzig gehört. Das Publikum hat aber eine ganz andere Innen- und Umwelt und die Worte, durch die es seine Vorstellungen ausdrückt, kennzeichnen vollkommen diese seine Welt.

Es ist selbstverständlich, daß die Wahrnehmungen von verschiedenen Menschen, die jeder eine andere Innen- und Umwelt haben, einander nicht entsprechen können. Beispiele hierzu werden später folgen. Jetzt sei nur angeführt, wie schon ein einzelnes Wort bei Menschen verschiedener Umwelt ganz verschiedene Auffassungen ermöglicht.

Der moderne Künstler benutzt das Wort »Raumgestaltung« in der

Absicht, dem Beschauer die Betrachtung seines Werkes zu ermöglichen. Er, dessen Tätigkeit in der Raumgestaltung besteht und mit dieser eng verknüpft ist, findet diesen Ausdruck ebenso selbstverständlich wie der Chirurg das Wort Fraktur (Knochenbruch). Der Laie aber hat von Raum und Gestaltung ganz andere Vorstellungen. Im besten Falle versteht er unter »Raum« eine Vertiefung oder meßbare Oberfläche. Der Wortteil »Gestaltung« wird im Beschauer eine unbestimmte Erinnerung an eine körperliche Form wachrufen. Daher wird die Verbindung der beiden Worte »Raum und Gestaltung« ihm eine räumlichvertiefte körperliche Form perspektivisch dargestellt vermitteln, in derselben Art, wie sie bei Künstlern vergangener Epochen im Gebrauch war.

Für den modernen schaffenden Künstler ist Raum nicht meßbare begrenzte Oberfläche, vielmehr der Begriff der Ausbreitung, die entsteht durch das Verhältnis eines Gestaltungsmittels (z. B. Linie, Farbe) zu einem anderen (z. B. Bildfläche). Dieser Begriff Ausbreitung oder Raum berührt die Grundgesetze aller bildenden Kunst, weil der Künstler hiervon eine grundsätzliche Auffassung haben muß. Außerdem bedeutet ihm Raum eine bestimmte Spannung, die im Werke durch Verstraffung von Formen, Flächen oder Linien entsteht. Das Wort Gestaltung bedeutet ihm das Sichtbarmachen des Verhältnisses einer Form (oder Farbe) zum Raum und zu anderen Formen oder Farben.

Wie wir sehen, weichen die beiden Auffassungen sehr von einander ab. Wenn demnach zwischen Laien und Künstlern bereits ein so großer und wesentlicher Unterschied in der Auffassung eines Wortes besteht, dann fehlt dem Laien um so mehr jede Möglichkeit, mittels so mannigfaltiger Kunstbegriffe zum Verständnis des Kunstwerkes selbst vorzudringen.

Aber nicht nur den Laien geht es so, sondern auch denen, die sich mit bildender Kunst auf die eine oder andere Weise befassen.

Wäre nun nur die Begriffsverwirrung in der Terminologie der bildenden Kunst die Ursache der Verständnislosigkeit und der falschen Auffassung, dann wäre dem leicht abzuhelfen; leider gibt es aber noch mehr Schwierigkeiten, die das Verständnis erschweren.

Eine andere Ursache muß in folgender Tatsache gesucht werden: da die alten Begriffe der bildenden Kunst überwunden und ungültig sind, ist eine neue Grundlage der Begriffe, wenn man will, eine Lehre nötig, die dem Laien einen neuen Gesichtspunkt gibt und seine Begriffe klärt oder ganz neu bildet. So wie es in der Heilkunst nicht mehr üblich ist, spanische Fliegen zu verordnen, so ist es in der Malerei unmöglich geworden, sich an eine Hypothese von Vitruvius zu halten.

> Vitruvius sagt im sechsten Buch seines Werkes über Baukunst: »ein Gemälde ist die Abbildung des Seienden oder des Möglichen, z. B. eines Menschen, eines Schiffes oder anderer Dinge, für die festumgrenzte Körperformen als Vorbilder gedient haben«.

Nach Erfahrung können wir als sicher annehmen, daß sowohl bei Laien als auch bei vielen Künstlern auch heute noch diese Auffassung gilt. Bei einer so primitiven Kunsteinstellung muß vielen guten Aufsätzen und Büchern über neue bildende Kunst unbedingt hinreichende Auswirkung fehlen ●). Alle diese Abhandlungen (meist von Kunsthistorikern verfaßt), weisen eine zu persönliche Auffassung auf. Als Ergebnis einer individualistisch gerichteten Gedanken- und Gefühlswelt sind diese Schriften zur Klärung der in der Allgemeinheit wurzelnden schöpferischen Überzeugung ungeeignet. An Stelle einer persönlichen Auffassung der verschiedenen Ausdrucksformen der neuen bildenden Kunst kann nur eine Synthese ihres Wesens zweckmäßig sein.

Einer der wichtigsten Unterscheidungspunkte älteren Kunstauffassungen gegenüber besteht darin, daß in der neuen Kunst die Eigenart des Künstlers nicht mehr in den Vordergrund tritt. Die neue Gestaltung ist Ergebnis eines allgemeinen Stilwillens.

Im täglichen Umgang mit ernsten modernen Künstlern haben wir die Überzeugung gewonnen, daß es ihnen nicht darum zu tun ist, ihre Persönlichkeit in den Vordererund zu stellen oder jemandem persönliche Auffassungen aufzudrängen. Im Grunde haben sie nur die Absicht, möglichst gute Leistungen zu erzielen; auch durch ihre Schriften dem Publikum näher zu kommen, um

●) Die Werke, die in Deutschland, Frankreich, Italien und Amerika über die neue bildende Kunst erschienen sind, ergeben eine beträchtliche Menge an Literatur über diesen Stoff.

das gegenseitige Verstehen zwischen Künstler und Gesellschaft zu fördern. Selbstverständlich geht das nicht ohne große Schwierigkeiten, doch diese ließen sich überwinden, wenn nicht noch eine dritte Ursache hinzukäme, die es dem Künstler fast unmöglich macht, sich unmittelbar mit seinem Werk, oder mittelbar durch Aufklärung an die Öffentlichkeit zu wenden.

Diese dritte Ursache ist die offizielle Zeitungskritik. Sie hat ihren Ursprung in sehr flüchtigen und subjektiven Eindrücken weniger meist unintelligenter Laien, die von Malerei einen veralteten oder verschwommenen modernen Begriff haben. Was dieser Kritik fehlt, ist Methode. Wo Methode in der Beurteilung von Kunstwerken fehlt, muß, da der Öffentlichkeit mit persönlichen Eindrücken von Herrn A. und B. wenig gedient ist, über die Bedeutung der modernen bildenden Kunst notwendig Verwirrung entstehen.

Schon früher haben wir diese Art: Kunstwerke zu besprechen, statt sie zu erklären, zurückgewiesen. Die so zu tun beliebten, nannten wir Laienkritiker, nicht um sie zu kränken, sondern um ihr wahres Verhältnis zur Kunst und Öffentlichkeit zu kennzeichnen.

Derartige Kunstbesprechungen sind abzulehnen. Einmal, weil statt der Kunstwerke die Künstler Gegenstand der Besprechung werden und zum zweiten und zwar vornehmlich, weil allen diesen Beurteilungen ein allgemeingültiger Begriff von »Gestaltung« und »Kunst« und somit jede Beurteilungsmethode fremd ist.

Der moderne Künstler will keinen Vermittler. Er will sich unmittelbar mit seinem Werk an das Publikum wenden. Versteht das Publikum ihn nicht, ist es seine eigene Angelegenheit, Erklärungen zu geben.

Die Ursache, daß das Publikum sich angesichts der neuen Kunst auf Irrwegen befindet, liegt größtenteils an der Unsachlichkeit der Laienkritik, die mit unklaren Erklärungen über bildende Kunst das unbefangene Sehen und Erleben von Kunstwerken trübt.

Nur durch ein Mittel ist das unbefangene Schauen, daß die herkömmliche Kunstkritik durch Unwissenheit und Selbstgefälligkeit verdorben hat, wieder herzustellen: **Es müssen allgemeinverständliche elementare Grundbegriffe der bildenden Kunst aufgestellt werden, was hier versucht wird.**

ERSTES KAPITEL

DAS WESEN DER BILDENDEN KUNST

I. Alles, was uns umgibt, ist Ausdruck des Lebens. Alles, was lebt, hat bewußte oder unbewußte Erfahrung seiner Umwelt.

Durch verschiedene Philosophen und Biologen (Descartes, Darwin, Kant, von Üxküll u. a.) ist experimentell der Beweis erbracht, daß die Erfahrung eines Lebewesens, je höher es auf der Stufenleiter der Organismen steht, desto bewußter, je tiefer es auf dieser Stufenleiter steht, desto unbewußter ist. So spricht man hinsichtlich des Lebensgefühls niederer Lebewesen ausschließlich vom Instinkt, bei den höheren Lebewesen wie dem Menschen vom Verstand, Vernunft und Geist.

Jean Jacques Rousseau hat in seinem »Emil« gezeigt, daß die Erfahrung beim einzelnen Lebewesen eine bestimmte Entwicklung durchmacht und daß diese Entwicklung der Erfahrung dem Wachstum des Menschen vom Kinde zum Erwachsenen entspricht.

Beispiel 1.

Ein Kind, das noch keine Erfahrung vom Raume hat, greift nach fernliegenden Dingen, z. B. nach dem Mond. Erst langsam empfindet das Kind (durch Greifen, Laufen usw.) bestimmte Dinge als nah, andere als fern. So wird es, das »Dichtbei« und das »Weitfort« der Gegenstände und dadurch den Raum und seine Beziehung zu ihm (dem Kinde) selbst erfahren.

II. Bewußt oder unbewußt macht sich jedes Geschöpf seine Lebenserfahrungen zunutze.

Lebenserfahrung ist also zweckmäßig und in dem Maße wie diese Zweckmäßigkeit zu stofflichen Lebensbedingungen Beziehung hat, wird das Individuum fähig, auf seine Umwelt zweckmäßig zu reagieren, sich stofflich zweck-

mäßig zu verhalten und sich zu entwickeln. Die Anfangserfahrungen sind sinnlicher Art.

Auch der primitive Mensch macht von diesen Erfahrungen praktischen Gebrauch. Wenn die materiellen Lebensbedingungen nach und nach erfüllt werden, so setzt eine Vertiefung der anfangs ausschließlich sinnlichen Einspürung ein. Aus dieser vertieften Lebenseinstellung entsteht eine Lebenserfahrung vertiefter Art: eine psychische●).

Sobald das Individuum nach vielfältigen Eindrücken imstande ist, sie voneinander zu unterscheiden, sie miteinander zu vergleichen, zu verbinden und zu ordnen, so verknüpft sich der Lebenseinspürung das intellektuelle Bewußtsein. Die Erfahrung der Umwelt wird dann eine bewußtere, mehr vernunftgemäße, geistige.

III. Wir können innerhalb der Realitätserfahrung von den einfachsten Organismen bis hinauf zu den entwickeltesten Individuen drei Arten von Erfahrung unterscheiden:

- **a) die sinnliche (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen),**
- **b) die psychische,**
- **c) die geistige.**

Diese drei Erfahrungsarten sind nicht absolut zu trennen, doch wo eine von ihnen dominierend auftritt, bestimmt sie das Verhältnis des Individuums zur Umwelt.

Beispiel 2.

So können wir lebhaft beobachten, daß des Hundes Erfahrungen sinnlicher Art sind. Sein Erfahrungsbereich ist nur auf sinnliche Einspürung (Geruch, Gehör usw.) beschränkt. Man kann in diesem Fall von einer sinnetätigen, materiell zweckmäßigen Einspürung sprechen. Der Hund reagiert sinnlich auf die Umwelt. Hält man ihm einen Gegenstand vor, der eine andere als eine ausschließlich sinnliche Einspürung erfordert (z. B. ein Buch, ein Bild), so wird ihn der Gegenstand gar nicht oder nur sinnlich (soweit es z. B. riech-

●) Ein Ergebnis dieser seelischen Erfahrung ist die Religion.

bar ist) interessieren. Entspricht die gewonnene Erfahrung nicht seinen materiellen Lebensbedürfnissen, so läßt ihn der Gegenstand gleichgültig. Weil er auf die Begrenztheit der sinnlichen Erfahrung beschränkt ist, werden alle Gegenstände, die eine vertiefte Einspürung verlangen, außerhalb seiner »Welt« liegen und infolgedessen für ihn gar nicht bestehen●), eine Wurst dagegen wird unmittelbar sein ganzes Einspürungsvermögen erwecken.

IV. Einspürung und Lebenserfahrung bestimmen einander wechselseitig.

Ist die Einspürung äußerlich, sinnlich, dann ist auch die Erfahrung äußerlich, sinnlich.

Ist die Einspürung mehr innerlich, psychisch, dann ist auch die Erfahrung mehr innerlich, psychisch.

Findet nach einer Erfahrung der Sinne (z. B. an einem Gegenstande) *ein Vorgang* in der *Psyche* statt (während oder nach Aufnahme), dann kann man sagen, daß diese Erfahrung nicht bloß eine sinnliche ist. In diesem Falle ist die sinnliche Erfahrung nur Mittel zu einer tieferen Erfahrung der Realität.

Findet als Folge oben genannten Vorganges eine noch tiefere Realitätserfahrung statt, derart, daß das Individuum sich *vernunftbewußt* über ihren Inhalt klar wird, so liegt eine *geistige* Realitätserfahrung vor.

Die Reaktion der Lebenserfahrung entspricht dem Charakter der Lebenserfahrung.

V. Ist die Lebenserfahrung geistig, d. h. beschränkt sich die Umweltserfahrung nicht ausschließlich auf das Sinnliche oder das Psychische, so wird die Rückwirkung der Lebenserfahrung entsprechen.

Das Individuum wird auf andere Weise auf die Umwelt reagieren, wie der Hund im Beispiel 2. Er reagiert ausschließlich materiell-praktisch.

●) Hieraus kann man die Folgerung ziehen, daß keine positive Realität besteht. Für jedes Individuum ist »Wirklichkeit« nur sein Verhältnis zu seiner Umwelt; und zwar ist sein Verhältnis bestimmt durch die Grenzen seiner Erfahrungsmöglichkeit.

Die sinnliche, psychische oder geistige Realitätserfahrung kann passiv und kann aktiv sein. Ruft die Erfahrung eine Reaktion nach außen hervor, so nennen wir sie aktiv, ruft sie die Reaktion nicht hervor, nennen wir sie passiv.

Aus der vertieften (psychischen und geistigen) Erfahrung der Realität kann, falls die Erfahrung aktiv ist, der Trieb entstehen, den Inhalt der Erfahrung in realer Form gegenständlich zu machen, d. h. zu gestalten.

VI. In dieser gestaltenden Reaktion unserer aktiven Realitätserfahrung liegt das Wesen und die Ursache aller Kunst.
VII. Das Kunstwerk ist die Ausdrucks- oder Gestaltungsform dieser geistigen aktiven Realitätserfahrung.

Die geistig aktive Realitätserfahrung ist ästhetisch. Die geistig passive Realitätserfahrung ist ethisch.

ZWEITES KAPITEL

DIE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

Kunst ist also der unserer rein ästhetischen Realitätserfahrung entsprechende Ausdruck.

Hieraus können wir folgern, daß, wenn die aktiven Erfahrungen des Künstlers einen ästhetischen Inhalt haben, auch der Ausdruck dieser Erfahrungen einen entsprechenden Inhalt haben muß.

VIII. Alle Künste haben gleichartigen Inhalt. Nur Ausdrucksweise und Ausdrucksmittel sind verschieden.

Die bildende Kunst z. B. ist der ausschließlich plastisch (durch Raum, Volumen, Farbe) gestaltete Ausdruck der ästhetischen Erfahrung, Musik der ausschließlich phonetisch (durch Zeit und Ton) gestaltete Ausdruck der ästhetischen Erfahrung usw.

IX. Ästhetische Erfahrung und Ausdruck dieser Erfahrung bedingen einander wechselseitig.
X. Die ästhetische Erfahrung drückt sich aus in Verhältnissen.
XI. Diese Verhältnisse werden offenbar innerhalb des jeder Kunstart eigenen Ausdrucksmittels.

Die Ausdrucksmittel der verschiedenen Künste ergeben sich aus dem Kontrast positiver und negativer Elemente.

Die durch ästhetische Schau bedingte Ordnung der Verhältnisse (der positiven und negativen) zueinander ist das Wesen der schöpferischen Tätigkeit.

XII. Die stärkste Ausdrucksform jeder Kunst liegt in der ausschließlichen Verwendung der ihr eigenen Mittel.

Hält sich die Gestaltung der ästhetischen Realitätserfahrung innerhalb der Grenzen der jeder Kunst eigenen Ausdrucksmittel, so ist jede Kunstart in sich rein und reell. (Siehe Abb. **1–4**)

Werden die Grenzen der einer Kunst eigenen Ausdrucksmittel überschritten, so wird die Kunstart unrein, unreell.

So ist das reine Ausdrucksmittel der Musik: »Töne (positiv) und Nichtton« (negativ). Der Komponist drückt seine ästhetische Erfahrung durch Verhältnisse von Tönen zu Nichtton aus.

Das reine Ausdrucksmittel der Malerei ist Farbe (positiv) und Nichtfarbe (negativ). Der Maler drückt seine ästhetische Erfahrung durch Verhältnisse von Farbflächen zu unfarbigen Flächen aus[1].

Das reine Ausdrucksmittel der Baukunst ist Fläche, Masse (positiv) und Raum (negativ). Der Architekt drückt seine ästhetische Erfahrung durch Verhältnisse von Flächen und Massen zu Innenräumen und zum Raum aus.

Das reine Ausdrucksmittel der Plastik ist Volumen (positiv) und Nichtvolumen (Raum) (negativ). Der Bildhauer drückt seine ästhetische Erfahrung durch Verhältnisse von Volumen zum Raum (innerhalb eines Raumes) aus[2].

Diese und andere Künste (Dichtung, Tanz, Bühnen- und Filmkunst) sind Arten der Gestaltung unserer ästhetischen Realitätserfahrung.

Beispiel 3.

Aus Punkt **III** können wir folgern, daß nicht alle Menschen dieselben Dinge auf dieselbe Weise empfinden.

Ein Bauer wird eine Kuh in ihrer Eigenschaft als Zucht- und Milchtier betrachten; seine Einstellung wird sich nur auf die Tauglichkeit des Tieres zur Zucht bezw. als Milchtier beschränken; nennt der Bauer die Kuh schön, dann

[1] Mit »Farbe« bezeichnen wir alle bunten Töne (und zwar Rot, Blau, Gelb) mit »Nichtfarbe«: schwarz, weiß und grau.

[2] Diese Zerlegung des Kunstmittels in ein positives und negatives Element dient nur dazu, die wesentlichen Werte der Ausdrucksmittel so exakt wie möglich zu bestimmen. Es ist selbstverständlich, daß im Kunstwerk diese Dualität aufgehoben werden kann. Durch die schöpferische Tätigkeit kann eine Auswechslung beider stattfinden. Das bedeutet: das negative Element, z. B. nichtfarbige Flächen in der Malerei, können positiv und damit dem Kontrastelement gleichwertig werden (in unserem Beispiel der Farbe).

Gestaltung ist im Wesen: **Ausgleich des Positiven und Negativen zu exakt harmonischer Einheit.**

bezieht sich dieses ›schön‹ auf die Gepflegtheit, Gesundheit, Melktauglichkeit, Größe usw. des Tieres.

Der Tierarzt hat eine andere Einstellung: ihn wird vornehmlich alles interessieren, was sich auf den Gesundheitszustand der Kuh bezieht. Er sieht das Tier vom Standpunkt des Anatomen, Physiologen usw. Lobt er das Tier, dann heißt das: die Kuh ist gesund, stark, gut gebaut usw.

Der Viehhändler sieht die Kuh als Handelsobjekt. Lobt er das Tier, so bedeutet das: handelstauglich, gewinnbringend.

Der Fleischer sieht in der Kuh vornehmlich so und soviel Pfund Fleisch, so und soviel Pfund Fett und x Kilo Knochen.

Jeder der verschiedenen Betrachter sieht also die Kuh auf eine Art, die in Beziehung steht zu seinem Beruf und seiner Veranlagung. Die persönliche Erfahrung jedes einzelnen bestimmt für ihn die ›Wirklichkeit‹ der Kuh●).

Von den beschriebenen Kennzeichen sieht ein Maler nur wenig; zwar hat auch er eine bestimmte Erfahrung von diesem Objekt, doch betrifft sie andere Eigenschaften des Tieres: allgemeinere als die, welche dem Bauer, Viehhändler, Tierarzt usw. auffallen. Allgemeiner deshalb, weil er dieselben Kennzeichen auch in anderen Objekten wahrnimmt, obschon in ganz anderen Verhältnissen.

Der gestaltende Künstler sieht die Kuh auch in ihrer Beziehung zum offenen Raum, das Spiel des Lichtes auf den Flanken, er erlebt die Vertiefungen und Erhebungen als **Plastik;** die Körperteile zwischen den Vorder- und Hinterbeinen sieht er nicht zuerst als Bauch oder Brust, sondern empfindet sie als **Spannung.** Den Boden, auf dem das Tier steht, sieht er als **Fläche.** Er sieht keine Einzelheiten, da ihn besondere Merkmale am Objekt nicht interessieren. Der Künstler empfindet Tier und Umgebung in organischem Zusammenhang. Setzt sich das Tier in Bewegung, so gewinnt er neue Erfahrungen. Es entsteht ein bestimmter Ablauf und eine Wiederholung von ungleichmäßigen

●) Zufolge philosophischer Einstellung könnte man sagen: die Summe der verschiedenen relativen Erfahrungen würde die absolute Wirklichkeit ausdrücken. Diese liegt aber auch noch über der Erfahrungsmöglichkeit des Künstlers. Da es sich in unserer Schrift nur um die Aufspürung der ästhetischen Wirklichkeit handelt, werden wir uns mit der philosophischen Seite der Untersuchung nicht weiter befassen.

Bewegungen, die der Künstler als **Rhythmus** erlebt. Der Körper des Tieres, der dem Künstler als solcher gar nicht mehr bewußt zu bleiben braucht, scheint sich für ihn im Raum durch diese Bewegungen zu vervielfältigen. Nicht als physisches Wesen, sondern abstrakt in der gestaltenden Vorstellung des Künstlers.

In der ästhetischen oder gestaltenden Schau werden die Gesetze des Schaffens offenbar; in der bildenden Kunst z. B. die Gleichgewichtsverhältnisse von Maß, Farbe, Raum usw. Diese Verhältnisse nennen wir die **ästhetischen Akzente,** die jedem Künstler mehr oder weniger in seinem Werk das Wesentlichste sind, insoweit es ihm um bildende Kunst und um nichts anderes zu tun ist.

(Siehe das Kapitel »Ausdruck und Ausdrucksmittel der ästhetischen Erfahrung«.)

XIII. In der ästhetischen Erfahrung wird die gegenständliche Naturerscheinung des Erfahrungsobjekts um so mehr vernichtet, je stärker die ästhetische Erfahrung ist.

Das heißt: (nach unserem Beispiel) die Kuh als Zugtier, als Nahrungsmittel, als Handelsprodukt, mit einem Wort: das natürliche Tier verschwindet und setzt sich für den gestaltenden Künstler zu einem Komplex gestaltender, ästhetischer Akzente, in Farb- und Formverhältnisse, Kontraste, Spannungen usw. um. Darin, daß auch die Umgebung, in der das Tier sich befindet (Erdboden, Luft und Hintergrund), zum Komplex dieser Verhältnisse gehört, liegt ein weiterer Unterschied zu der Art, wie der Tierarzt, Bauer usw. die Kuh ansieht. Bei ihnen stehen der Erdboden und die Dinge in der Umgebung des Erfahrungsobjekts nicht im Zusammenhang mit der Kuh — wenigstens nicht in organischem Zusammenhang; wohl aber beim Künstler: in der gestaltenden Schau wird alles gleichwertig, d. h. zu Verhältnissen, da des Künstlers Erfahrungen ihrem Wesen nach synthetisch sind.

XIV. Im ästhetischen Erlebnis wird individualistische Differenz zur organischen Indifferenz.

Das heißt, die Dinge, die gegenständlich getrennt sind, werden ästhetisch zur Einheit (in unserem Beispiel die Kuh und der Erdboden, auf dem sie steht).

XV. Das ästhetische Erlebnis ist ein Erlebnis der gesamten schöpferischen Kräfte des Künstlers.

Beim ästhetischen Erlebnis ist die sinnliche Wahrnehmung — in der bildenden Kunst die visuelle — nur das Mittel zum Erlebnis. Die Sinne stellen den unmittelbaren Kontakt mit der Wirklichkeit her. Die Psyche des Künstlers verarbeitet den aufgefangenen Eindruck und bildet ihn um, so daß er im Geiste nicht auf die Weise der Natur, sondern auf die Weise der Kunst erscheint. Zwischen dem sinnlichen Eindruck und dem ästhetischen Erlebnis findet eine Transfiguration statt. Die natürliche Erscheinung wird rekonstruiert in ästhetischen Akzenten, die das Objekt in seinem Wesen auf eine neue Art gegenständlich machen[1]. (Abb. **5, 6, 7, 8**[2])

So wird die Realität vom Künstler ästhetisch erlebt, und nur, wenn dieses Erlebnis seinem ganzen Wesen entspricht, können wir bei ihm von einer ästhetischen Neubelebung der Realität sprechen.

Das ästhetische Erlebnis schließt selbstverständlich sinnliches und psychisches Erlebnis ein (siehe Punkt **III a** und **b**). Das sinnliche und psychische Erlebnis schließen nicht das geistige Erlebnis ein.

Ist bei einem Künstler die Erfahrung dominierend ästhetisch, so werden auch in der Gestaltung der Erfahrung die ästhetischen Akzente[3] überwiegen.

[1] Aus dem Erwähnten geht zur Genüge der Unterschied zwischen »gestalten« und »nachahmen« hervor. Für jenes können wir auch sagen »neu hervorbringen«, für dieses »wiederholen«.

[2] Die von mir rekonstruierten Naturobjekte (siehe Abb. 6, 7, 8 und 14—17) sind nur aufgeführt, um eine Erklärung des schöpferischen Vorgangs zu geben. Damit ist also nicht gemeint, diese Darstellungsweise zum Dogma zu erheben oder eine Rekonstruktion dieser Art für jedes Kunstwerk zu fordern. Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei hier ausdrücklich erwähnt, daß die Rekonstruktionsmethode uns nur Mittel zum Zweck war. Sie wird aber überflüssig, wenn das ästhetische Erlebnis des Künstlers nur auf Verhältnis und Relation beruht. — Diese Transfiguration, die hier mittels von der Natur entlehnter Formen dargestellt ist, findet im schöpferischen Bewußtsein des Künstlers statt. — So wird auch klar, daß die Gestaltung von Verhältnissen mittels elementarer Kunstmittel nicht abstrakt, sondern »real« ist. Nur in Beziehung zu einer gegenständlichen Kunstgestaltung war in einer Übergangszeit von »abstrakter« Kunst die Rede.

[3] Auf die Frage, wie der Künstler zu diesen ästhetischen Akzenten kommt, ist zu antworten: durch eine Wechselwirkung zwischen Subjekt (Künstlergeist) und Objekt (Realität). Obschon als sicher angenommen werden kann, daß der Künstler in Zukunft für das einzelne Kunstwerk eines bestimmten gegenständlichen Vorwurfs nicht mehr bedarf, so muß doch betont werden, daß mittelbar allen Kunstwerken Realitätserlebnisse zugrunde liegen müssen.

Dringen andere Bestandteile in das ästhetische Erlebnis ein, z. B. Lust- und Unlustgefühle, Gefühle von Mitleid für das Erlebnisobjekt, so wird das ästhetische Erlebnis geschwächt, bisweilen sogar vernichtet. Hierdurch treten die ästhetischen Akzente in den Hintergrund, die Erfahrung hat einen anderen Inhalt und das Kunstwerk erhält eine andere Bedeutung, nicht mehr eine ausschließlich ästhetische. In dem Kapitel: »Über die Betrachtung von Kunstwerken« kommen wir hierauf zurück.

XVI. Der ästhetische Wert eines Kunstwerks ist abhängig vom Grade der Bestimmtheit der ästhetischen Akzente.

Sind die ästhetischen Akzente schwach, unbestimmt, oder überhaupt nicht vorhanden, oder werden sie durch andere Akzente verdrängt, so verliert das Werk demgemäß an künstlerischer Bedeutung.

Erscheinen dagegen die ästhetischen Akzente — wird etwa ein ausgeglichenes Verhältnis zweier Gestaltungselemente, z. B. von Farbe zum Raum, von Form zur Farbe usw. — klar und ungemischt, und sind diese ästhetischen Akzente zu einer gestaltenden Einheit geordnet, an nichts als an das Ausdrucksmittel ihrer Kunstart gebunden, so können wir von einem exakten bildenden Kunstwerk sprechen. (Abb. **9–11**)

DRITTES KAPITEL

DIE GEMISCHT-ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

Auch die früheren Künstler ließen die ästhetischen Akzente mehr oder minder überwiegen. Dieser Grad der ästhetischen Akzentuierung hängt von der größeren oder geringeren Reinheit der ästhetischen Erfahrung und von dem Grade der Fähigkeit (technische Fertigkeit) ab, diese ästhetischen Akzente zu ästhetischer Einheit zu gestalten.

Wird der Künstler bei der ästhetischen Erfahrung durch eine andere Eigenschaft des Objektes abgelenkt, so werden die ästhetischen Akzente unbestimmt; sie treten in den Hintergrund. Dadurch gelangt der Künstler nicht zu einem klaren Ausdruck der ästhetischen Erfahrung.

In diesem Falle, der in der Malerei so häufig vorkommt, bei der prä-exakten Malerei●) können wir von einer gemischt ästhetischen Erfahrung sprechen.

Beispiel 4.

Wenn ein Maler einem Bettler begegnet und durch Einfühlung in den erbärmlichen Zustand des Mannes menschlich erregt wird, so kann es sein, daß der Maler dieses Erlebnis der Armut umsetzt in ein Bild, das gebunden ist an die Erscheinung des Mannes in Lumpen.

Auf diese Weise kann ein typisches Bild der Armut entstehen, das gleichwohl mit Kunstgestaltung wenig oder nichts zu tun haben kann. Wenig, wenn die ästhetischen Akzente im Werk beinahe nicht vorkommen, nichts, wenn die ästhetischen Akzente durch andere wie z. B. ethische, emotionelle oder soziale verdrängt sind. Auch wenn die ästhetischen Akzente stark, doch gebunden an die Zustandsschilderung des Mannes auftreten, so entsteht aus dieser

●) Prä-exakt: die Malerei bis zum 20. Jahrhundert.

gemischten Erfahrung eine gemischte Kunstgestaltung, die die Mitte hält zwischen Natur, Nachbildung und Kunst.

In einem solchen Falle kann man sagen: die ästhetischen Akzente erscheinen *unbestimmt*. (Abb. **12** und **13**)

Der Maler hat uns mit malerischen Mitteln etwas von der Armut des Mannes erzählt. Auch mit anderen Mitteln, z. B. durch das Wort, wird er eine gleiche Erregung erwecken können.

Ist das Verhältnis des Künstlers zu seinem Wahrnehmungsobjekt ein stärker oder überwiegend ästhetisches, so werden Lust- und Unlustgefühle (das persönliche und individuell menschliche) mehr allgemeiner ästhetischen Akzenten weichen. Nicht die *emotionellen*, sondern die *ästhetischen* Akzente wird der Maler im Kunstwerk bestimmter betonen●). (Um ihre Ordnung zur Einheit ist es in der Kunstgestaltung allein zu tun.) Auch in unserem Beispiel wird der Maler in der Gestalt des Bettlers die ästhetischen Akzente übertreiben.

Die Übertreibung zeigt sich in *stärkerer Betonung* der Raum- und Farbwerte. Nicht durch Einfühlung in den Zustand, in dem das Wahrnehmungsobjekt sich befindet, sondern durch *Abstraktion* von allen zufälligen Besonderheiten des Objekts wird der Künstler vorwiegend allgemeine kosmische Verhältnisse und Werte (Gleichgewicht, Stand, Maß, Zahl usw., die durch die Besonderheit des Einzelfalles verdeckt oder verhüllt werden), bloßlegen.

Hier hört das **Abbilden** (Nachahmung) auf; es beginnt die ästhetische **Umbildung** (Darstellung) in eine andere Realität, die tiefer ist als die jeweilig besondere, zufällige, in eine *kosmische Realität*.

Auf diese Weise sind alle Kunstwerke entstanden, die Bedeutung haben für die Entwicklung der bildenden Kunst. In ihnen überwiegen die ästhetischen Akzente alle anderen.

Will der Künstler weiter gehen, will er die Konsequenz ästhetischer Gestaltung ziehen, um zum Ausdruck der ästhetischen Idee mit ausschließlich ästhetischen Mitteln zu kommen, so wird er für das Wahrnehmungsobjekt eine neue ausschließlich ästhetische Form finden müssen. Will er eine neue aus-

---

●) Verschiedene Werke van Goghs können hierfür auch als Beispiel dienen.

schließlich ästhetische Form finden, so wird er zur Rekonstruktion seines Wahrnehmungsobjekts kommen. (Abb. **14–15**) Er wird das Wahrnehmungsobjekt auf seine elementare räumliche Erscheinung zurückführen, aller Zufälligkeit entkleiden, vereinfachen, und in künstlerischen Verhältnissen neu ausdrücken.

Auf diese Weise gestaltet der Künstler die ästhetischen Akzente selbst vermittels entsprechender Mittel: in der Malerei durch Farbflächen und Gestaltungsraum, in der Bildhauerei durch Volumen und den drei-dimensionalen Raum usw.

Die ästhetischen Akzente treten nun klar hervor, sie sind frei von Bindungen und sind im Kunstwerk zu einer die ästhetische Idee gestaltenden Einheit gruppiert●).

Hier hört die Umbildung auf (erst Nachahmung, dann Darstellung, endlich Gestaltung) und es beginnt die exakte Gestaltung mit exakten Mitteln (siehe das Kapitel ›Ausdruck und Ausdrucksmittel der ästhetischen Erfahrung‹). (Abb. **16–17**)

In dieser gestaltenden Abstraktion drückt der Künstler auch Realität aus, jedoch auf andere Weise, nämlich auf die Weise der Kunst und zwar eine tiefere Realität, als die, welche durch Anlehnung an das vorgefundene Wahrnehmungsobjekt zum Ausdruck kam.

Der Künstler gibt der Realität durch Gestaltung mit rein ästhetischen Mitteln eine neue Form.

Bis zu dieser Höhe hat sich die bildende Kunst in unserer Zeit entwickelt.

●) In dieser Gruppierung bleibt natürlich die geistige Intuition, vorausgesetzt, daß der Künstler nicht ohne weiteres in dürre Abstraktion verfallen will.
Die geistige schöpferische Intuition muß aber stets durch den Verstand kontrolliert werden.

VIERTES KAPITEL

AUSDRUCK UND AUSDRUCKSMITTEL DER ÄSTHETISCHEN ERFAHRUNG

Wenn wir alte Kunstwerke mit Aufmerksamkeit betrachten, so wird uns auffallen, daß selbst in den primitivsten Zeichnungen zwei Arten von Ausdruck sich unterscheiden. Diese Ausdrucksweisen betreffen die Unterschiede in der Erscheinungsform der Realität. Sie bestehen einerseits aus einer Ausdrucksweise, die sich ausschließlich auf die äußerlich wahrgenommenen Gegenstände oder Erscheinungen beschränkt, andererseits aus einer vertiefteren Ausdrucksweise, bei der die äußerlich wahrgenommenen Gegenstände nur dazu dienen, Gedanken oder Gefühle zu suggerieren.

Im ersten Falle ist das Objekt Endziel der Ausdrucksweise, im zweiten Fall nur Mittel. Die erste Ausdrucksweise können wir darum kurz: ›Materie ausdrückend‹, die zweite: ›Idee ausdrückend‹ nennen. (Abb. **18–19**)

In Zeiten materialistischer Lebensauffassung war die Kunst Materie ausdrückend. Sie beschränkte sich auf Nachahmung der materiellen Seite der Gegenstände. In Zeiten verinnerlichter Lebensauffassung werden die natürlichen Erscheinungsformen in der Kunst nur als Hilfsmittel gebraucht, um eine Idee oder Gefühle auszudrücken (siehe Erstes Kapitel, Punkt **III–V**).

Die Materie ausdrückende Kunst beschränkt sich ausschließlich auf die körperhaften Formen, sie erweckt in uns die Vorstellung der materiellen Schönheit dieser Formen. Die Idee ausdrückende Kunst verwendet zwar auch diese Formen; aber sie gebraucht sie als Gefäß für Gedanken oder Gemütsbewegungen, um das Erlebnis einer verinnerlichten Schönheit zu erwecken.

Abgesehen von der Frage, wie weit die Materie ausdrückende●) Darstellung Kunst ist, versteht es sich von selbst, daß die Idee ausdrückende Darstellung

●) Man könnte auch von einer nachahmenden und einer schöpferischen Kunst sprechen.

als Kunstausdruck wertvoller ist (vorausgesetzt, daß das Ziel der Kunst weiterliegt, als in der Wiederholung der äußeren Erscheinung von in der Natur real vorhandenen Dingen).

Die bildende Kunst hat in ihrer Entwicklung mehr und mehr danach gestrebt, über die genaue Wiedergabe der wahrgenommenen Gegenstände und Erscheinungsformen hinauszugehen. Die Kunst hat auf vielen Wegen danach getrachtet, ihr eigenstes Gebiet sich zu gewinnen, aber die Künstler wurden sich nicht bewußt, daß die Kunst nur auf ihrem eigenen Gebiet ihr Ziel erreichen kann.

An erster Stelle ist das Ziel der Kunst, Kunst zu sein. Die bildende Kunst hat zu gestalten. Jeder Einspruch, den man dagegen erhebt, wird eine logische Beantwortung erfahren, wenn man sich den Begriff ›Gestaltung‹ zu eigen macht und danach fragt: was hat die Kunst zu gestalten.

Gestaltung ist unmittelbarer eindeutiger Ausdruck, realisiert durch reine Kunstmittel.

Der zu gestaltende Inhalt ist die ästhetische Realitätserfahrung. (Künstlerisches Gleichgewicht aller gestaltenden Werte.)

Die Form verhält sich zu dem durch sie ausgedrückten Inhalt wie der Körper zur Psyche.

Sobald die Kunst von ihrem Wesen abweicht, nicht mehr nur gestaltend ›bildet‹, sondern abbildet, d. h. mittelbaren statt unmittelbaren Ausdruck von ästhetischer Erfahrung gibt, wird sie unrein und verliert ihre eindeutige Kraft.

Jedem Kunstwerk geht eine innere oder äußere Realitätserfahrung, nach Maßgabe des Lebensbewußtseins, voraus. Den beiden Erfahrungsarten entsprechen die Idee ausdrückende oder die Materie ausdrückende Ausdrucksform.

Bei der Materie ausdrückenden Kunst ist die Wahrnehmung auf das Objekt beschränkt; bei der Idee ausdrückenden Kunst hat die Wahrnehmung diese Grenze überschritten. Das hängt von der Lebensauffassung eines Volkes ab, ob sie überwiegend oberflächlich (natürlich) oder vertiefter (geistig) ist.

Wir sehen bei den Ägyptern eine Idee ausdrückende Kunst überwiegen. Die Formen und Farben richten sich nach dem Grad der Verinnerlichung des Lebensbewußtseins; Formen und Farben werden bestimmter und wesentlicher.

Besondere Nuancen und Kleinigkeiten werden zurückgedrängt. Es entsteht Spannung in den Umrissen und Helligkeit in den Farben. Die Verhältnisse der Grundformen treten an Stelle der Zufallserscheinungen individueller Naturformen. (Abb. **20**)

Bei den Griechen überwiegt die Materie ausdrückende Form. (Abb. **21**) Die natürlichen Erscheinungsformen verdrängen die kosmischen Grundformen. Das hat seinen Grund in einem Lebensbewußtsein, das sehr eng mit den natürlichen Erscheinungsformen verbunden ist. Sie wollten ihre Götter körperlich vor Augen haben und zwar in den idealsten Naturgestalten; symbolische Deformationen, wie bei den Ägyptern, kommen bei ihnen beinahe nicht vor.

Die Kunst der Griechen wird darum den Beifall eines gleichgesinnten Volkes finden. Das beweist uns die Renaissance und jede Kultur, die auf physisch-materiellen Grundlagen beruht.

Dagegen erscheint im Mittelalter eine neue Idee. Wenn es auch keine künstlerische Idee, sondern eine religiöse war, so beeinflußt sie doch die Ausdrucksform der Kunst: die Formen und Farben verstraffen und vertiefen sich, das psychische wird (aus überwiegend religiöser Einstellung zwar) eingeschränkt. Der Kontur wird eckig und straff, die Farbe bestimmter. (Abb. **22**)

Das religiöse Prinzip ist tatsächlich eine andere Form der Äußerung des realen Wesensgrundes. In der christlichen Religion ist die Zweiheit des Wesensgrundes im Gegensatz Gott-Teufel (Christus-Judas, Stand und Gegenstand) symbolisiert.

Brachte die klassische Kunst den Wesensgrund des Seins durch religiöse Symbole *mittelbar* zum Ausdruck, so zeigt uns die Entwicklung der *Kunst*, daß es *ihr* Ziel ist, dieses *unmittelbar* zu tun●).

Wenn wir auf historischer und genetischer Grundlage als das Ziel der Kunst annehmen: **Gestaltung des realen Wesensgrundes durch Kunstmittel und nichts anderes,** dann ergibt sich von selbst, daß wir nicht alle Idee ausdrückenden Werke als Kunstwerke ansehen können.

●) Bildet die Kunst in der Tat Einheit, Harmonie, dann begreift sie darin alle Gefühlsrichtungen, auch religiöse und ethische mit ein.

Es doch zu tun ist eine Gefahr, die eine verkehrte Einstellung zur Kunst nach sich zieht.

Wenn auch angenommen werden kann, daß eine Plastik oder ein Gemälde, welchem eine Idee voraufgeht, einer exakten Kunstgestaltung näher liegt, so ist es doch klar, daß Werke nicht als solche der gestaltenden Kunst anzusehen sind, wenn sie nicht eine Kunstidee zum Ausgangspunkt haben. Gibt uns eine in einem Werk ausgedrückte Idee irgend eine Anregung, dann ist damit doch nicht gesagt, daß das Werk ein solches gestaltender Kunst ist. Zu sagen: »alles, was uns eine Erregung gibt und was mit der Absicht sie zu geben gemacht ist, ist Kunst,« führt zu den absurdesten Folgerungen, und zwar zu Willkür (Barock) und Dilettantismus.

Wenn wir durch irgend ein Werk erregt werden, so hängt es immer von der Art der Erregung ab, ob das Werk wirklich ästhetisch gestaltet ist.

Das gleiche gilt für die im Werk ausgedrückte Idee. Sie kann völlig anderer Art sein und uns erregen, ohne daß das Werk mit Kunst im wesentlichen Sinne irgend etwas zu tun hat.

Durch Nachprüfung ist mir klar geworden, daß die meisten Menschen, auch Kunstverständige und Künstler, wie die Laien vor wirklichen Kunstwerken unberührt bleiben, während andere Werke (durch Vorstellungsassoziationen usw.) sie erregen.

Beispiel **4** des dritten Kapitels zeigte uns die Ursache. Sie liegt in der Art, wie der Künstler das Erfahrungsobjekt erlebt.

Fassen wir die verschiedenen hierüber entwickelten Gedanken zusammen, dann können wir sagen, daß für den Künstler nur die ästhetischen Akzente von Belang sind und daß nur, wenn diese allein in ihm überwiegen, sein Werk von ästhetischer Art ist.

Haben wir den Begriff »ästhetisch« formuliert als Bezeichnung für die Idee des realen Wesensgrundes, so wird es uns leicht fallen, die eindeutige Gestaltung dieser Idee als das Wesen aller Kunst zu erkennen.

Die ästhetische Erfahrung ist also eine schöpferische, aktive, im Gegensatz zur unschöpferischen, passiven, wie in unserem Beispiel von dem Bettler.

XVII. Nur die aktive schöpferische Erfahrung kann ein Kunstwerk erzeugen, nicht aber die passive.
XVIII. Die passive Erfahrung kann nur eine Wiederholung oder Verdoppelung des Erfahrungsobjekts hervorbringen.

Zwischen diesen beiden Erfahrungspolen liegen alle möglichen Grade von Kunst zur Nichtkunst. Die gesamte Kunstentwicklung zur eindeutigen Gestaltung der ästhetischen Realitätserfahrung bewegt sich zwischen diesen zwei Erfahrungsmöglichkeiten.

Aus der tätigen schöpferischen Erfahrung heraus entsteht als Reaktion (siehe Erstes Kapitel, Punkt **IV**) das Kunstwerk.

Auf eine stärkere schöpferische Erfahrung wird der Künstler auch stark reagieren. Er wird, um die Erfahrung zum Ausdruck zu bringen, nach den Ausdrucksmitteln greifen, die seine Erfahrung in der Tat verwirklichen.

Das Ausdrucksmittel wird von selbst das charakteristische Ausdrucksmittel jeder Kunst sein●).

Wenn der Künstler das Erfahrungsobjekt wiederholt, dieser Verdoppelung den Stempel seines Temperamentes aufprägend, so bleibt diese Ausdrucksform immer mehr oder weniger hinter der unmittelbaren Ausdrucksform der Erfahrung zurück. Diese Ausdrucksform bleibt sekundär, unklar, unbestimmt.

Es ist keine unmittelbare Realisierung, keine exakte Ausdrucksform der Kunstidee, sondern nur ein Ersatz.

XIX. Eine unmittelbare Verwirklichung, eine exakte Ausdrucksform kann der Künstler nur durch sein Gestaltungsmittel und aus diesem heraus zustande bringen.

Die Kunstidee wird in jeder Kunst gestaltet durch das ihr eigene Gestaltungsmittel als M a t e r i a l (siehe Zweites Kapitel, Punkt **XII**).

Die Kunst — die bildende Kunst, die Musik und insbesondere die Malerei — hat die Gestaltungsidee auf ihre eigene Weise, mit ihren eigenen Mitteln zum

●) In meinem kunstwissenschaftlichen Werk »Die neue Gestaltungslehre« (»La doctrine de l'art nouveau«) habe ich versucht, die elementaren Ausdrucksmittel der bildenden Kunst auf einen Generalnenner zu bringen.

Ausdruck zu bringen. Wir können selbstverständlich die Gestaltungsidee (das ästhetische Moment) nicht genau umschreiben. Zur Erklärung hatten wir die Worte gebraucht: Gleichgewichtsverhältnis durch Stellung und Gegenstellung (z. B. vertikal gegen horizontal), Wechsel und Aufhebung von Maß (z. B. groß durch klein) und Proportion (z. B. breit durch schmal). Es ist Aufgabe des Künstlers, alle Akzente der ästhetischen Idee zu gestalten. Es gehört zum Wesen des Kunstwerks, daß diese Akzente sichtbar, hörbar und tastbar, also konkret vor uns erscheinen. Das Kunstwerk, in dem die ästhetische Idee unmittelbar zum Ausdruck kommt, (d. h. durch das jeweilige Ausdrucksmittel der Kunstart: z. B. durch Klänge, Farben, Flächen, Massen) nennen wir exakt und real.

Wir nennen es exakt im Gegensatz zum Kunstwerk, das diese Idee mit Hilfsmitteln auszudrücken versucht. Hilfsmittel sind z. B. irgend ein Symbol, oder Vorstellungen, Stimmungen, Tendenzen, die mit Gefühls- und Gedankenassoziationen verbunden sind●).

Wir nennen es real, im Gegensatz zum Kunstwerk, in dem die Gestaltungsmittel nicht nur Träger der organischen Einheit des Werkes sind, sondern zugleich eine illiusionistisch darstellende Funktion haben (z. B. eine Verwendung der Farbe derart, daß die Illusion von Stein, Holz, Seide (Stofflichkeit) entsteht, eine Vortäuschung scheinbarer Tiefe, oder die Vortäuschung der Illusion einer Skulptur oder Architektur durch Mittel der Malerei usw.).

Nicht derlei Hilfsmittel sollen die ästhetische Erfahrung realisieren, sondern das Gestaltungsmaterial selbst: Farbe, Marmor, Stein usw. sollen unmittelbar Träger des Ausdrucks sein.

Bedient sich der Künstler derartiger Hilfsmittel, so wird das Wesentliche des Kunstwerks, die Realisation der Kunstidee dadurch verschleiert werden.

●) Im großen ganzen: Form. Bei Verwendung elementarer Ausdrucksmittel wird »Form« hinfällig. Wenn z. B. der Maler sein Werk mit Farbe konstruiert, so wird jede Form (sowohl naturalistisch-illusionistische wie geometrische), den Ausdruck des malerischen oder architektonischen Gleichgewichtes nur schwächen. Dasselbe gilt für die Bildhauerei, kurz für alle Künste.
Was ich hier unter »Form« verstehe, tritt in der Architektur als Dekoration hervor. Der dekorative Gebrauch des elementaren Mittels in der modernen Architektur der Holländer und Belgier, der jetzt so häufig vorkommt, kann den architektonischen Ausdruck nur schwächen.

Die Entwicklung der bildenden Künste ist im Grunde eine stetige Annäherung (nicht gleichmäßig, sondern sprunghaft) an den exakten realen Ausdruck der Gestaltungsidee. Auf dem Wege zu dem konkreten Mittel für diesen realen Ausdruck trat in der Entwicklung in jeder Kunstart das Material immer mehr in den Vordergrund. So blieb stellenweise die unbearbeitete Materie an Skulpturen zu sehen und zwar im Gegensatz zu gegenständlichen Formen, die aus ihr heraus zu wachsen scheinen. Vor allen Dingen war das bei den impressionistischen Bildhauern der Fall. (Abb. **23**) Auch in der impressionistischen Malerei tritt das Mittel mehr in Erscheinung. Bei der impressionistischen und bei der neo-impressionistischen Malerei (Verwendung heller, klarer Farbpunkte) trat das Material als wesentlicher Bestandteil des Organismus des Kunstwerks auf, im Gegensatz zur Verwendung des Materials bei der realistischen Malerei, bei der es kein wesentlicher Bestandteil des Organismus ist, sondern als Mittel augentäuschender Wiedergabe von Form, Farbe und Art der dargestellten Vorwürfe selbst ganz zurücktritt.

Franz Hals und Rembrandt z. B. haben in ihrer letzten Zeit, als sie die äußere Erscheinung der Dinge unabhängiger, nämlich mehr schöpferisch, erlebten und sich nicht mehr ängstlich an den Gegenstand klammerten, ihrem schöpferischen Impuls freier nachgegeben und drückten ihr künstlerisches Erlebnis mehr durch Gestaltung im Material aus (Pastosität, breiter Farbauftrag, der Pinselstrich bleibt sichtbar). Langsam wurde das Material als Träger des Inhalts dem Künstler bewußt. (Abb. **24**)

Jedes Kunstwerk erweist, ob der Künstler eine schöpferisch aktive oder eine nachahmend abhängige Beziehung zu seinem Vorwurf gehabt hat. Im ersten Falle tritt die Kunstidee in die Erscheinung, wenn auch durch die zufällig gegebene Besonderheit des Vorwurfs verschleiert. Im zweiten Falle erscheint der Vorwurf als (scheinbare) Verdoppelung des natürlichen Gegenstandes.

Der Künstler und im besondern der moderne Künstler sieht die Natur auf schöpferische Weise derart, daß er durch die reinen Kunstmittel seine Erlebnisse nicht willkürlich, sondern gemäß den seiner Kunstart entsprechenden logischen Gesetzen gestaltet (diese Gesetze sind Kontrollmittel der schöpferischen Intuition). Deshalb gebraucht er als Ausdrucksmittel Farben, Holz,

Marmor, Stein oder was immer für Material. Es hängt von der Beherrschung dieser Mittel ab, ob der Künstler einen neuen ästhetischen Gegenstand, ein Kunstwerk bildet.

XX. Tritt im Kunstwerk ein Erfahrungsobjekt als solches noch in Erscheinung, so ist ein solcher Gegenstand ein Hilfsmittel innerhalb des Ausdrucksmittels. Die Ausdrucksweise ist in diesem Falle nicht exakt.
XXI. Kommt das ästhetische Erlebnis unmittelbar durch das Gestaltungsmittel der Kunstart zum Ausdruck, dann ist die Ausdrucksweise exakt●).

Beispiel 5.

Wenn wir alte Gemälde, z. B. die eines Nikolas Poussin, betrachten, so fällt uns auf, daß die darauf dargestellten Menschen eine Körperhaltung aufweisen, die wir im täglichen Leben nicht zu sehen gewohnt sind, doch das Körperhafte ist überzeugend wiedergegeben; auch die Landschaft ist deutlich durchgebildet. Die Baumblätter, das Gras des Erdbodens, die Hügel, der Himmel, alles ist naturgetreu und doch hat der Maler dieses alles nicht als solches bezweckt. Haltung und Gebärde dieser Menschen, Ort und Stelle, an denen die einzelnen Figuren sich befinden und das Verhältnis, in dem Figurengruppen in Beziehung zum umgebenden Raum und den Raumstellen dazwischen stehen, sind weitentfernt von natürlicher Zufälligkeit. Es ist deutlich Gewicht gelegt auf Haltungen und Verhältnisse. Alles erweist bedachtsame Abwägung. Alles wird durch bestimmte Gesetze beherrscht. Selbst das Licht, überall gleich stark, ist anders als das natürliche Licht.

Ein solches Gemälde ist bis zu hohem Maße naturgetreu und doch weicht es zufolge bestimmter Absichten des Malers von der Natur ab. Weshalb? Weil der Maler nach künstlerisch-ästhetischen Gesetzen (konstruktiv ordnend) und nicht rein nach dem Gesichtspunkt natürlich gegenständlicher Deutlichkeit

●) Es steht dem Künstler natürlich vollkommen frei, sich jeder Wissenschaft (z. B. Mathematik), jeder Technik (z. B. Druckpresse, Maschine usw.), überhaupt jedes Materials, zu bedienen, um diese Exaktheit zu erreichen.

arbeitete. Der Maler bemühte sich mehr um ästhetische Absichten als um die Naturformen. (Abb. **25**)

Statt das Pittoresk-Zufällige und -Vielfältige der Natur vorherrschen zu lassen, sucht er durch beabsichtigte Ordnung der Figuren und Unterordnung der Details zum Ausdruck einer allgemeinen Idee zu kommen. Darum vernachlässigt er anscheinend die Gesetze der Natur gegenüber denen der künstlerischen Gestaltung. Er bedient sich der natürlichen Formen nur als Mittel, um sein künstlerisches Ziel zu erreichen●).

Ziel ist: ein harmonisches Ganzes zu schaffen, in dem durch vielfältigen Wechsel und durch eine Aufhebung von Stand und Lage der Figuren, von Raumstellungen, von den Massen und Führungen der Bewegung im Bild (durch Verhältnismäßigkeiten) das Gleichgewicht des Ganzen, eine *ästhetische Einheit*, geschaffen wird.

Diese künstlerische Harmonie wird in der Tat bis zu einem gewissen Grade erreicht. Bis zu einem gewissen Grade, weil das künstlerische Ziel nicht unmittelbar, durch das Kunstmittel angestrebt wird, sondern nur mittelbar, verschleiert hinter natürlichen Formen. Weder die Farbe noch die Form erscheinen rein als Farbe und Form. Vielmehr sind Farbe und Form mit verwendet zur Vortäuschung von irgendwelchen andern Dingen. Z. B. von Blättern, Glas, Körperteilen, Seide, Stein usw.

Ein derartiges Kunstwerk ist Ausdrucksform der künstlerischen Idee mit naturalistischen Mitteln.

Es ist ein ästhetisch-naturalistisches Kunstwerk.

Es weicht von der äußerlichen Natur ab, insofern es ästhetisch (mehr innerlich) ist; es weicht von der ästhetischen Idee ab, insofern es naturalistisch ist. Es ist sozusagen zwiespältig, also nicht *eindeutig exakt* gestaltend.

Das Ziel des gestaltenden Künstlers besteht nur darin: seinem ästhetischen

●) Was die Dekadenten des Kubismus jetzt fast ohne Ausnahme mit ihrem »Superrealismus« anstreben, ist ganz genau dasselbe: klassisch-malerische Harmonie durch das der Natur entlehnte Mittel. Daß hierbei die Naturformen als solche nicht gemeint sind, sondern nur als objektive Erscheinung zu gelten haben, macht, von künstlerischem Standpunkt betrachtet, keinen wesentlichen Unterschied. Man könnte hier von einem Neo-Barock sprechen.

Realitätserlebnis oder, wenn man will, seinem schöpferischen Erlebnis des Wesengrundes der Dinge Gestalt zu geben. Der bildende Künstler kann die Wiedergabe von Erzählungen, Märchen usw. Dichtern und Schriftstellern überlassen. Die Entwicklung und Entfaltung der bildenden Kunst liegt ausschließlich in der Umwertung und Reinigung der Gestaltungsmittel. Arme, Beine, Bäume und Landschaften sind nicht die eindeutig malerischen Mittel. Malerische Mittel sind: Farben, Formen, Linien und Flächen.

In der Tat sehen wir dann auch in der gesamten Entwicklung der bildenden Kunst das Mittel stets mehr und mehr zur Bestimmtheit kommen, um eine rein gestaltende Ausdrucksform für das künstlerische Erlebnis möglich zu machen. Seit dieses Gestaltungsmittel überwiegend in die Erscheinung trat, wurde in der Malerei, in der Bildhauerei und teilweise in der Architektur von selbst alles, was nicht unmittelbar zum Bereich der reinen Ausdrucksmittel gehört, in den Hintergrund gedrängt. (Abb. **26**)

Überflüssig ist, alle Entwicklungsphasen in ihrer Bedeutung für die Entwicklung zu einem exakten Kunstausdruck aufzuzählen●). Alle diese verschiedenen Strömungen, mit oder ohne Systematik, können wir zusammenfassen: als die Eroberung einer exakten Ausdrucksform für die ästhetische Realitätserfahrung.

Das Wesen der Gestaltungsidee (der Ästhetik) erfassen wir im Begriff der A u f h e b u n g.

Aufhebung des einen durch ein anderes.

Diese Aufhebung des einen durch ein anderes kommt sowohl in der Natur, als auch in der Kunst zum Ausdruck. In der Natur mehr oder weniger hinter der Willkürlichkeit des jeweiligen Einzelfalles verborgen, in der Kunst (wenigstens in der exakt gestalteten) klar herausgestellt.

Wenn wir auch die vollkommene Harmonie, das absolute Gleichgewicht im All nicht zu erfassen vermögen, so ist doch alles und jedes im Weltall (jeder

●) Interessenten verweise ich auf: »von Monet zu Picasso« Max Raphael, Delphin-Verlag, München 1913. »Modern Painting« W. H. Whright 1917. »De nieuwe Beweging in de Schilderkunst«. Theo van Doesburg. J. Waltman jr. Delft. 1915 und »Classique-Baroque-Moderne«, Edition de l'Effort Moderne. Paris 1920. Die »Neue Gestaltung« P. Mondrian. Bauhausbücher 5, Albert Langen Verlag

Vorwurf) den Gesetzen dieser Harmonie, dieses Gleichgewichts untergeordnet. Es ist Aufgabe der Künstler, diese verborgene Harmonie, dieses universale Gleichgewicht in den Dingen aufzuspüren und zu gestalten, ihre Gesetzmäßigkeit aufzuweisen usw.

Das (wirklich exakte) Kunstwerk ist ein Gleichnis des Universums mit künstlerischen Mitteln.

Wir sahen in Beispiel **5**, daß im Kunstwerk vergangener Epochen das künstlerische Gleichgewicht zustande kam durch immer wiederkehrende Aufhebung einer Körperstellung durch eine andere, eines Maßes durch ein anderes usw.; also durch eine gegenseitige Aufhebung von der Natur entlehnten Mitteln.

Der große Fortschritt des exakt gestalteten Kunstwerks besteht darin, daß das ästhetische Gleichgewicht durch reine Kunstmittel und durch nichts anderes erreicht wird.

Im exakt gestalteten Kunstwerk kommt die Gestaltungsidee zu einem unmittelbaren realen Ausdruck durch ständige Aufhebung der Ausdrucksmittel: so wird horizontale Lage durch vertikalen Stand aufgehoben, ebenso das Maß (groß durch klein) und die Proportion (breit durch schmal) (Abb. **27**). Eine Fläche wird aufgehoben durch eine sie begrenzende oder eine zu ihr in Beziehung stehende Fläche usw., dasselbe gilt für die Farbe: eine Farbe wird durch eine andere (z. B. Gelb durch Blau, Weiß durch Schwarz) aufgehoben, eine Farbgruppe durch eine andere Farbgruppe und alle Farbflächen werden aufgehoben durch nicht-farbige Flächen und umgekehrt●). (Abb. **9, 10, 11**) Auf diese Weise nach Piet Mondrian: »Neue Gestaltung« in den Bauhausbüchern, Band 5), vermittelst der stetigen Aufhebung von Stand, Maß, Proportion und Farbe wird ein harmonisches Gesamtverhältnis, das künstlerische Gleichgewicht erreicht; mithin auch auf die exakteste Weise das Ziel des Künstlers: eine gestaltende Harmonie zu schaffen, Wahrheit zu geben

●) Beim Impressionismus kam diese Aufhebung intuitiv zum Ausdruck. Um einen harmonischen Eindruck zu erreichen, wurde der eine Ton durch einen anderen aufgehoben. Daher der Ausdruck: Tonverhältnis.

auf die Weise der Schönheit. Der Künstler gestaltet seine Idee nicht mehr durch mittelbare Darstellung: Symbole, Naturausschnitte, Genreszenen usw., sondern er gestaltet seine Idee unmittelbar rein durch das dazu vorhandene Kunstmittel.

Das Kunstwerk wird ein selbständiger, künstlerisch lebendiger (gestalteter) Organismus, in dem sich alles gegeneinander ausgleicht.

FÜNFTES KAPITEL

DAS VERHÄLTNIS DES BETRACHTERS ZUM KUNSTWERK

Kunst ist Ausdruck. Ausdruck unserer künstlerischen Realitätserfahrung. Gestaltende (bildende) Kunst ihr gestaltender Ausdruck mit gestaltenden Mitteln.

Musikalische Kunst ihr musikalischer Ausdruck mit musikalischen Mitteln.

Es gibt Menschen, welche die Fähigkeit haben, diesen Ausdruck unmittelbar, unvorbereitet zu verstehen, andere bedürfen einer intellektuellen Vorbereitung und einer bestimmten Begründung. Sie geben sich nicht zufrieden mit einem unbewußten oder unterbewußten Verhältnis zum Kunstwerk, sondern verlangen von sich eine klar bewußte Stellungnahme.

Um zu einem solchen bewußten Verhältnis zum Kunstwerk zu gelangen, das, wie aus dieser Abhandlung hervorgeht, selbstverständlich nur ein bewußt künstlerisches sein kann, muß man den Begriff der gestaltenden Kunst in seiner Grundbedeutung erfassen, wie er von uns in den vorigen Kapiteln klargelegt wurde.

Es geht daraus hervor, daß in der exakt gestaltenden Kunst die Möglichkeit vorhanden ist, einzig und allein mit den jeder Kunstart eigentümlichen Mitteln — in der Malerei zum Beispiel mit der Farbe, und mit deren Verhältnis zur Bildfläche — die künstlerische Realitätserfahrung auszudrücken. Zieht man diese Möglichkeit in Zweifel, dann halte man sich lieber an die mittelbare, erst in zweiter Linie ›gestaltende‹ Kunst, in der die Kunstidee in Anlehnung an andere Vorstellungsverquickungen zu einem unbestimmten Ausdruck kommt.

Zieht man die Möglichkeit nicht in Zweifel, so muß man vom historisch-ästhetischen Gesichtspunkt aus diese exakt gestaltende Kunst als die logische Fortsetzung der bisherigen Entwicklung der bildenden Kunst ansehen. In dieser bisherigen bildenden Kunst bediente sich der Künstler an Stelle ausschließlich gestaltender auch anderer Mittel.

Er verwandte literarische, symbolische, religiöse oder durch den Gegenstand Vorstellungen erweckende Mittel, um seinem Werk »geistigen« Akzent zu geben.

Wie ein Urbild zu gestalten sich zum Kopieren verhält, wie eine Geschichte zu schreiben zu ihrer Nacherzählung, wie die Erfindung eines Liedes sich verhält zu seinem Nachgesang, ebenso verhält sich exakt gestaltende Kunst zur nicht exakten, vorstellungsverknüpften Kunst.

Ist das Verhältnis eines Betrachters zu einem klassischen Kunstwerk nicht ein künstlerisches, sondern ein andersartiges, z. B. ein ausschließlich religiöses oder auf sinnlichem Interesse beruhendes, so versteht es sich von selbst, daß das Verhältnis dieses Betrachters zum exakten Kunstwerk ein gleichartiges sein muß. Praktische Erfahrungen haben mir gezeigt, daß es sich in der Tat so verhält.

Beispiel 6.

Als ich einmal mit jemandem durch ein Museum ging, in dem griechische und ägyptische Plastiken ausgestellt waren, fiel es mir auf, daß mein Begleiter nur griechische Plastiken bewunderte, während ihn ägyptische Plastiken gleichgültig ließen. Vor den griechischen Bildwerken konnte er sich nicht genug tun vor Begeisterung für die »herrlichen Körperformen, die von einer gesunden Lebenskraft sprachen«.

Die Zusammenstellung von Körperformen und deren Harmonie fand seine Bewunderung mehr als die (ästhetische) Zusammenfassung und Harmonie von großgesehenen Flächen und Maßen der ägyptischen Plastiken. An diesen Kunstwerken bewunderte er nur Nebensächliches. Er versuchte sie wie eine symbolische Schrift graphologisch zu entziffern. Vor den Reliefs versuchte er aus den dargestellten Begebenheiten die Lebensgewohnheiten des Volkes abzuleiten.

Als ich ihm später zwei moderne Bilder zeigte, auf deren einem einige Spielkarten in der Komposition verwendet waren, meinte er: »Skatpartie«. Das andere Bild, in dem die Komposition rein malerisch durchgeführt war, durch Gegeneinanderstellung rechteckiger Flächen, ohne daß noch irgendwelche Be-

ziehungen zur Wahrnehmbarkeit von Naturgegenständen vorhanden waren, nannte er Baukasten.

In allen vier Fällen, sowohl bei den griechischen und ägyptischen Plastiken, wie bei den modernen Bildern betätigte sich sein Vorstellungsvermögen nur innerhalb rein sinnlicher Verknüpfungen.

Seine Art auf die griechische Plastik zu reagieren, kann sinnlich-assoziativ genannt werden, weil seine Aufmerksamkeit sich nur auf die Wohlgestalt der Körperformen richtete, die er unmittelbar an ihrer Beziehung zur Realität und den in ihr beobachteten Körperformen bemaß.

Seine Art auf die ägyptische Plastik zu reagieren war sinnlich-assoziativ, weil die wahrgenommenen Formen und Symbole von ihm mittelbar mit der Realität (Nil, Sonne, Mond, Ackerbau usw.) in Verbindung gebracht wurden.

Seine Einstellung auf das erste der modernen Bilder war sinnlich-assoziativ, weil der optisch wahrnehmbare Vorwurf: Spielkarten, ihm augenblicklich die Vorstellung einer Skatpartie suggerierte.

Seine Reaktion auf das exakt gestaltete Kunstwerk ist sinnlich-assoziativ zu nennen, weil die optische Wahrnehmung sich nur auf das sinnlich wahrnehmbare Kunstmittel beschränkte, das durch die Verwendung von rechteckigen Flächen in seiner Phantasie die Vorstellung von einem in der Realität beobachteten Kinderspielzeug weckte, einem Baukasten.

Für die Schöpfer der vier genannten Kunstwerke war es nicht Ziel, eine rein sinnlich-assoziative Genugtuung zu erwecken (es gibt selbst Maler, auch die Person des eben angeführten Beispiels war Maler, die diese sinnlich-assoziative Genugtuung mit künstlerischer Erregung verwechseln), sondern es war den Künstlern nur um Herausstellung ihrer geistigen (ästhetischen) Realitätserfahrung zu tun. Daher können wir ruhigen Gewissens folgern, daß der Person meines Beispiels eine künstlerische (ästhetische) Beziehung zu einem Kunstwerk, sei es nun exakt oder nicht, verschlossen ist.

Da meistenteils durch Verbildung des Aufnahmevermögens Leute, die mit Kunst (Musik, bildende Kunst, Literatur usw.) in Berührung kommen, auf die oben beschriebene Weise, nämlich sinnlich-assoziativ reagieren, so kann (angesichts der unzähligen sich täglich neu mehrenden Beispiele hierfür) ohne Über-

treibung gesagt werden, daß im allgemeinen in der Kunst das Mittel für den Endzweck angesehen wird, und daß das Verhältnis vieler Menschen zum Kunstwerk ein solches zum Kunstmittel und nicht ein solches zum Wesen der Kunst ist. Das eigentliche Endziel des Künstlers, der Kunstinhalt, der ästhetische Kompositionsakzent wird meist völlig übersehen.

Ist die Beziehung zum Kunstwerk eine sinnlich-assoziative statt einer geistig-assoziativen, ästhetischen, so ist selbstverständlich das Verhalten der meisten Menschen zu der exakten Neugestaltung in Malerei und Plastik nicht ein solches, wie es zu einem jeden Kunstwerk, besonders aber zu einem exakt gestalteten gefordert werden muß.

Hat der Laie — unter einem Laien verstehe ich hier einen jeden, der durch Verbildung auf ein Kunstwerk rein sinnlich-assoziativ reagiert — bei einem Bild von Nikolas Poussin z. B. noch eine sinnliche Einstellung (durch Menschen, Figuren, Bäume, Häuser, Landschaft usw.), so kann er diese bei einem exakten Kunstwerk nicht haben; es sei denn einzig durch die Beziehung zum Mittel. So kann es z. B. vorkommen, daß sich jemand bei einem exakten Kunstwerk durch Farbwirkungen sinnlich (geschmacklich) angenehm berührt fühlt. Das hat natürlich mit einer künstlerischen Beziehung zum Kunstwerk nichts zu tun.

XXII. Das ästhetische Erfassen eines exakt bildenden Kunstwerks ist nur möglich, wenn der Betrachter überhaupt ästhetische Beziehung zu Kunstwerken hat.

Das heißt: Der Beschauer muß beim Anschauen das Kunstwerk in seinem Bewußtsein neu hervorbringen können●).

Bei einem Bilde von Rembrandt das Licht zu bewundern ist eine Einstellung, die denselben Wert hat als vor einem Bilde von Cornelis Troost über Samt und Seide oder vor einem Anton v. Werner über den Glanz der Lackstiefel in Entzücken zu geraten.

Könnte eine solche Einstellung als Maßstab dienen für ein richtiges Ver-

●) Nicht: seinen Vorwurf rekonstruieren. Viele haben den naiven Glauben, daß sie ein modernes Kunstwerk als solches vollkommen begriffen haben, wenn sie den gegenständlichen Vorwurf, der den Künstler inspirierte, wiederzuerkennen vermögen.

ständnis des wirklichen Kunstwerkes, so würden im Falle Rembrandt-Troost die Nachtwache und ein Regentenstück von Troost wesentlich gleichwertig sein. Aber gerade wesentlich ist ihr Wert keineswegs gleich. Bei Rembrandt ist das Licht, die Seide usw. Mittel zum Ausdruck (einer künstlerisch-ästhetischen Einstellung) bei Cornelis Troost ist die Darstellung der Seide Ziel.

Rembrandt versuchte durch das Mittel von Dunkel und Licht eine Raumgestaltung zu suggerieren, die malerisch und verschieden von dem wirklichen Raum ist. Cornelis Troost wollte vermittelst Farbe Seide vortäuschen.

Wenn jemand nun vor einem Rembrandtschen Bild durch die Art, mit der der Maler durch wiederholten Wechsel, durch die Durchdringung und durch die Aufhebung des einen durch ein anderes (in diesem Fall von Licht durch Dunkel, Farbe durch Gegenfarbe usw.) die malerische Gestaltung, die Rembrandt erstrebte, gleichsam wirklich »werden« sieht, so erfaßt er das künstlerische Grundwesen des Bildes. Dadurch hat der Beschauer an der Gestaltung selber inneren Anteil und insofern kann von einer Wieder-Neugestaltung im Bewußtsein des Betrachters gesprochen werden.

Diese, die schöpferische, ist nun die einzige und wahre Weise, bildende Kunst anzuschauen. Es gibt keine andere, weder für klassische noch für moderne Kunst.

Bei der klassischen Kunst ist das künstlerische Ziel mehr oder weniger hinter hinzutretenden Hilfselementen verborgen. In der modernen Kunst sehen wir das künstlerische Ziel stetig klarer, stetig exakter erscheinen. Der Betrachter wird immer weniger durch Anekdoten oder Naturanlehnungen vom künstlerischen Ziel abgelenkt, und es wird dadurch von ihm stärker eine Wieder-Neugestaltung (die ästhetisch nachschaffende Tätigkeit) gefordert. Er muß sich selbst aktiver auf das Kunstwerk einstellen, wenn er es richtig erfassen will.

Beispiel 7.

Es ist erforderlich, auf das entschiedenste zu betonen, daß der Beschauer bei der Betrachtung eines exakt gestalteten Kunstwerks bestimmte, das heißt dominierende Einzelheiten nicht wahrnimmt. Vielmehr ergibt sich ein Eindruck von vollkommener Gleich-Wichtigkeit aller Teile, eine Vorstellung, die sich

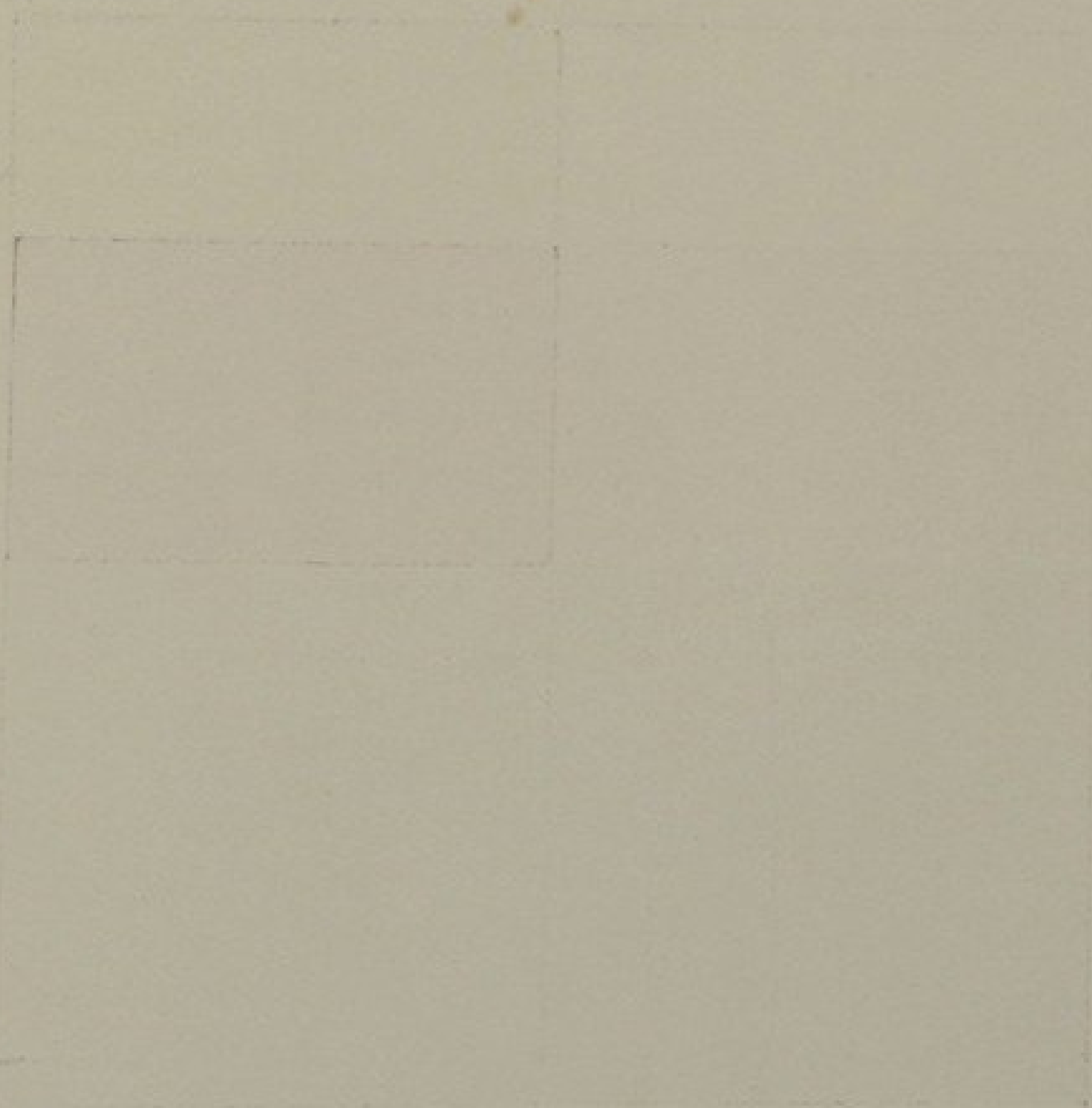
nicht nur auf diese Teile als solche bezieht, sondern sich auch auf das Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk übertragen soll. Wie schwer es auch ist, die Auswirkung eines Kunstwerkes in Worten auszudrücken, so wird doch die tiefste Empfindung des Betrachters am besten umschrieben, wenn wir sagen, daß in ihm ein Ausgleich des Objektiven und Subjektiven stattfindet, unmittelbar durchdrungen durch ein Bewußtwerden, und es entsteht eine Empfindung von Klarheit, von einem Hohen und einem Tiefen zugleich, die keine Bindung hat an natürliche Verhältnisse oder Raumdimensionen, eine Empfindung, die den Beschauer in einen Zustand bewußter Harmonie versetzt, in welchem einzeln wirkende Dominanten überwunden sind.

Es ist nicht unmöglich, daß diese künstlerische Anschauung mit einer religiösen Gestimmtheit oder Erhebung übereinstimmt, weil im Kunstwerk das Innerlichste zum Ausdruck kommt, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, daß eine künstlerische Betrachtung, Bewußtwerdung und Erhebung, mit einem Wort das reine Kunsterlebnis nichts Träumerisches und Unbestimmtes an sich hat: im Gegenteil: das wahre Kunsterlebnis ist vollkommen real und bewußt.

Echtes Kunsterlebnis kann nicht passiv sein, denn der Beschauer ist gezwungen, den wiederholten stetigen Wechsel und die Aufhebung vom Stand und Maß, von Linien und Flächen gleichsam mitzuerleben. Er wird sich darüber klar werden, wie auch aus diesem Spiel von wiederholtem Wechsel und von Aufhebung eines Einen durch ein Anderes letzten Endes harmonische Verhältnisse entstehen. Jeder Bestandteil fügt sich mit anderen Bestandteilen zusammen. Aus allen Bestandteilen erwächst die gestaltende Einheit des Ganzen (ohne daß einzelne Bestandteile des Ganzen dominierend hervorragen).

Es ist eine vollkommene Gleichwichtigkeit künstlerischer Verhältnisse erreicht. Der Betrachter vermag ihrer, durch nichts abgelenkt, teilhaftig zu werden.

ABBILDUNGEN



DAS ELEMENTARE AUSDRUCKSMITTEL DER MALEREI

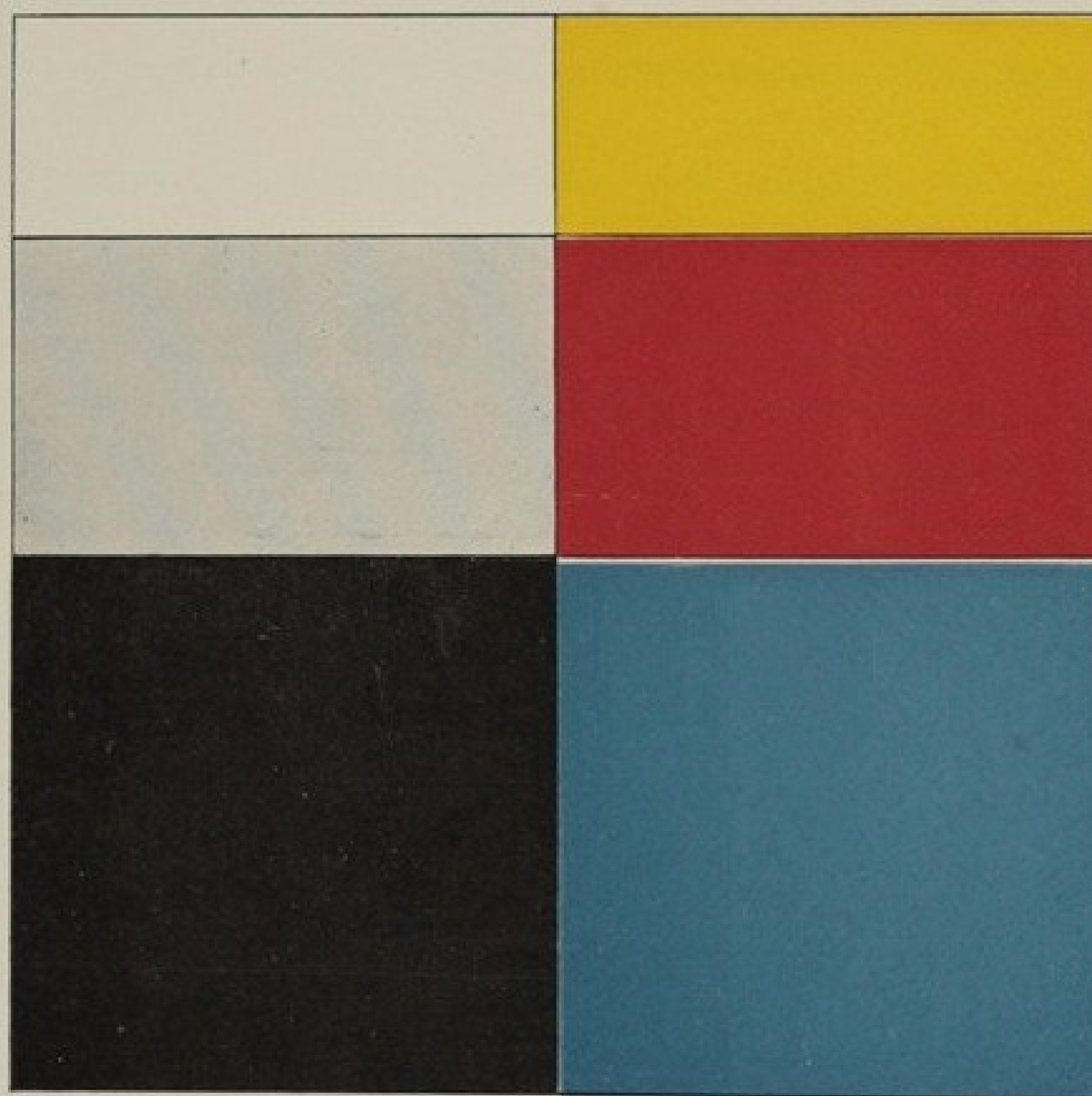


Abb. 1

DAS ELEMENTARE AUSDRUCKSMITTEL DER PLASTIK

Positiv = Volumen
Negativ = Leere

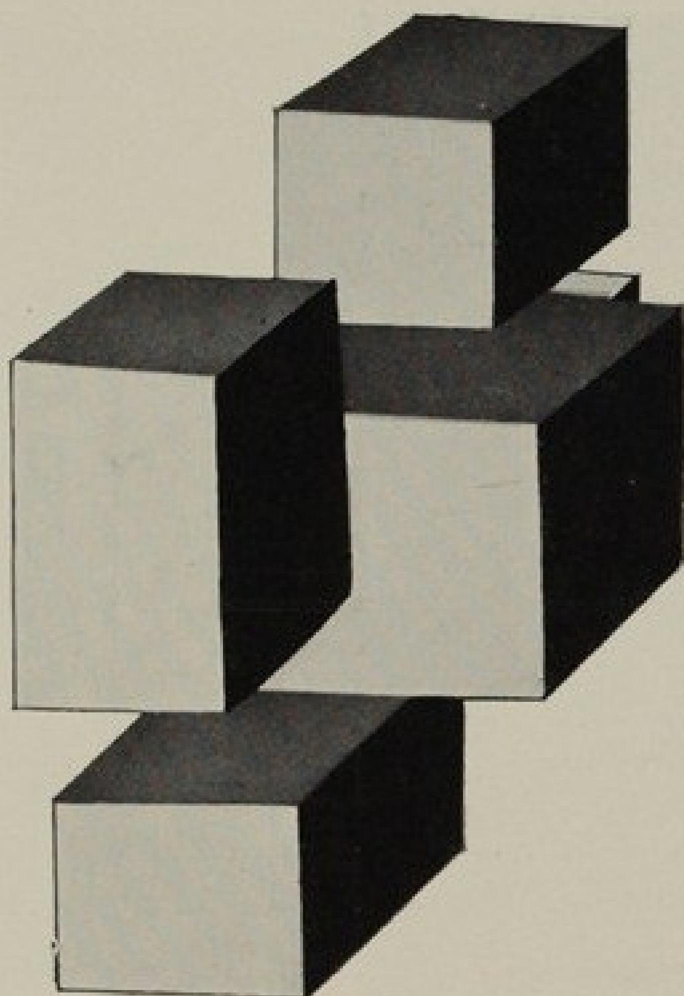


Abb. 2

DIE ELEMENTAREN AUSDRUCKSMITTEL DER ARCHITEKTUR

Positiv: Linie, Fläche, Volumen, Raum, Zeit
Negativ: Leere, Material

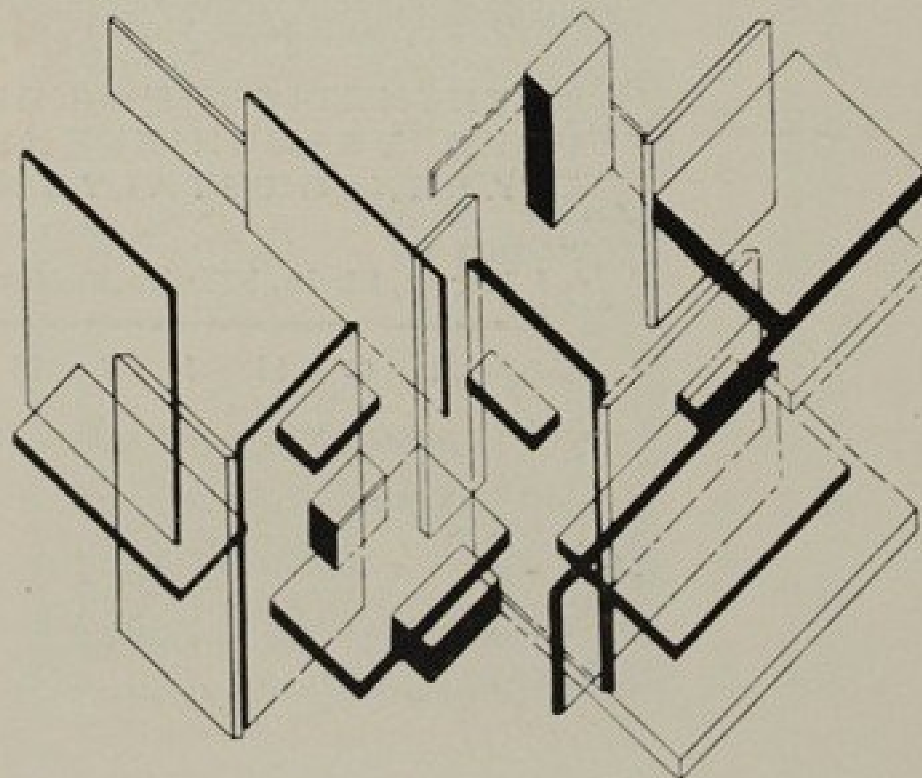
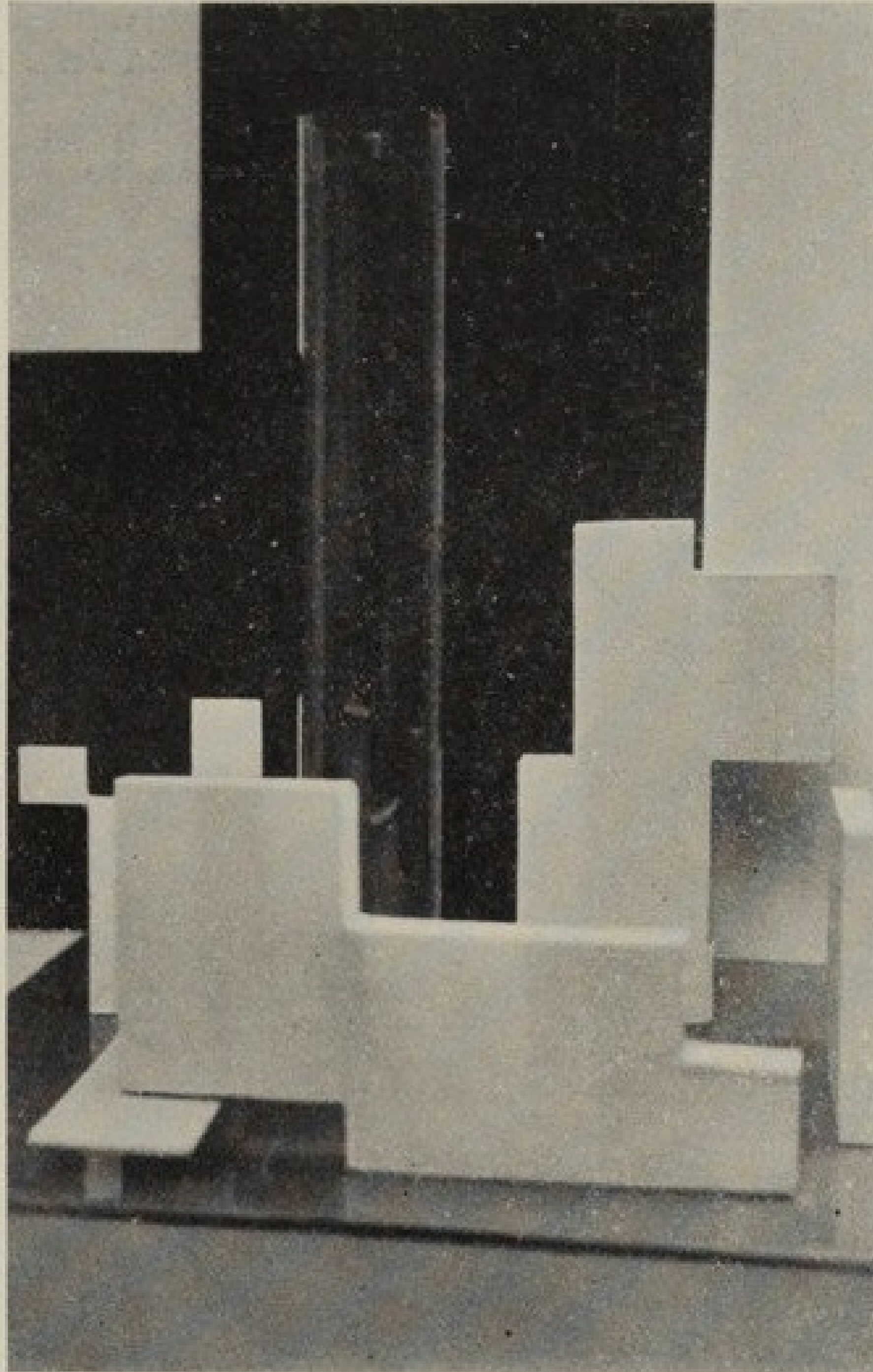


Abb. 3

Abb. 4

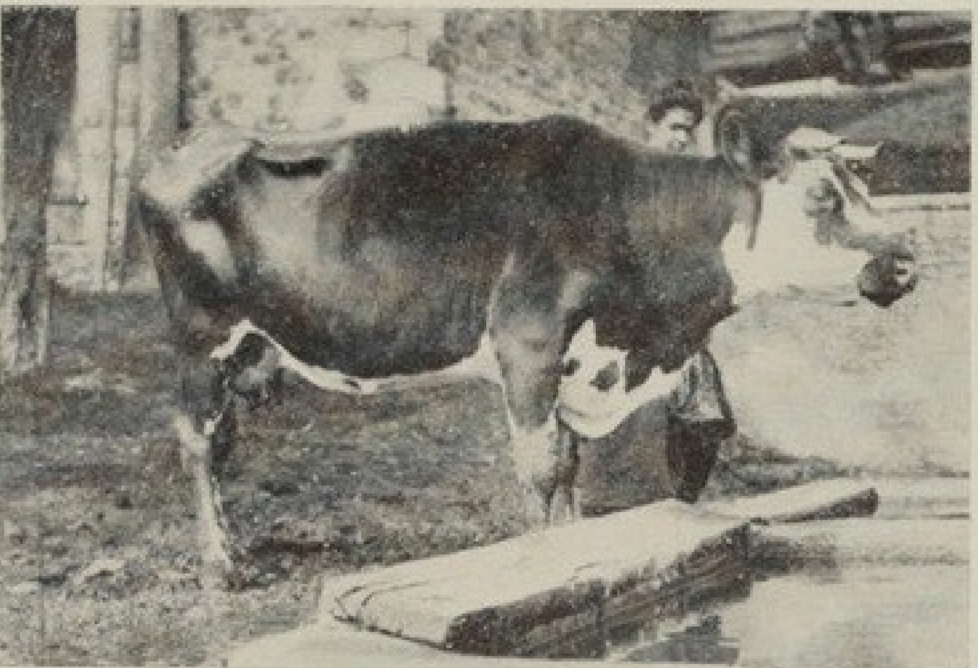


SYNTHETISCHE KONSTRUKTION DER VERSCHIEDENEN ELEMENTAREN GESTALTUNGSMITTEL:

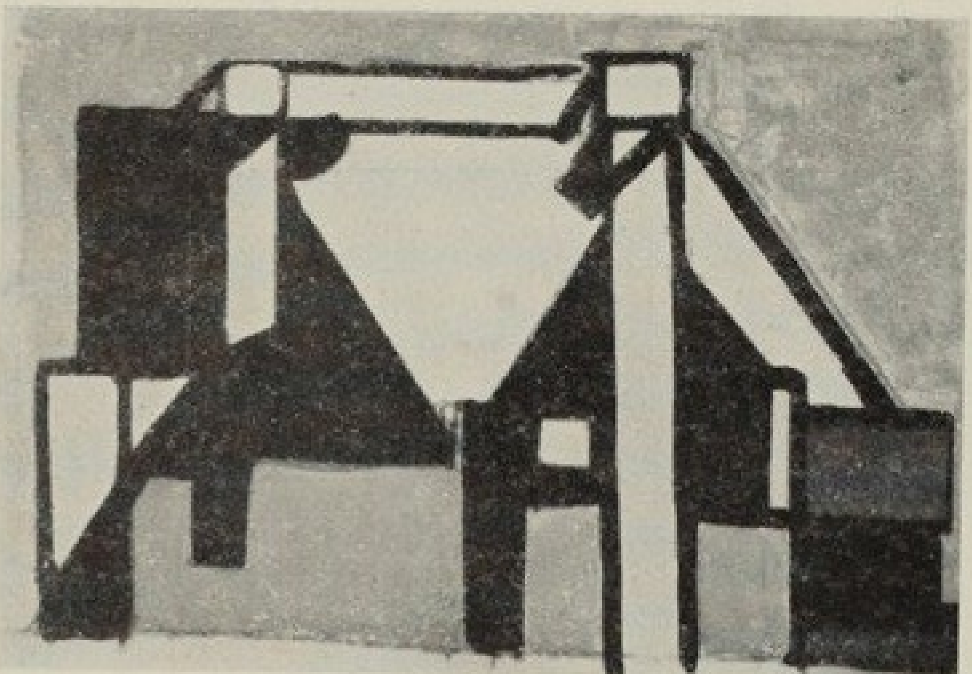
| Farbe, Linie, Fläche, Volumen, Raum, Zeit |

A R C H I T E K T U R

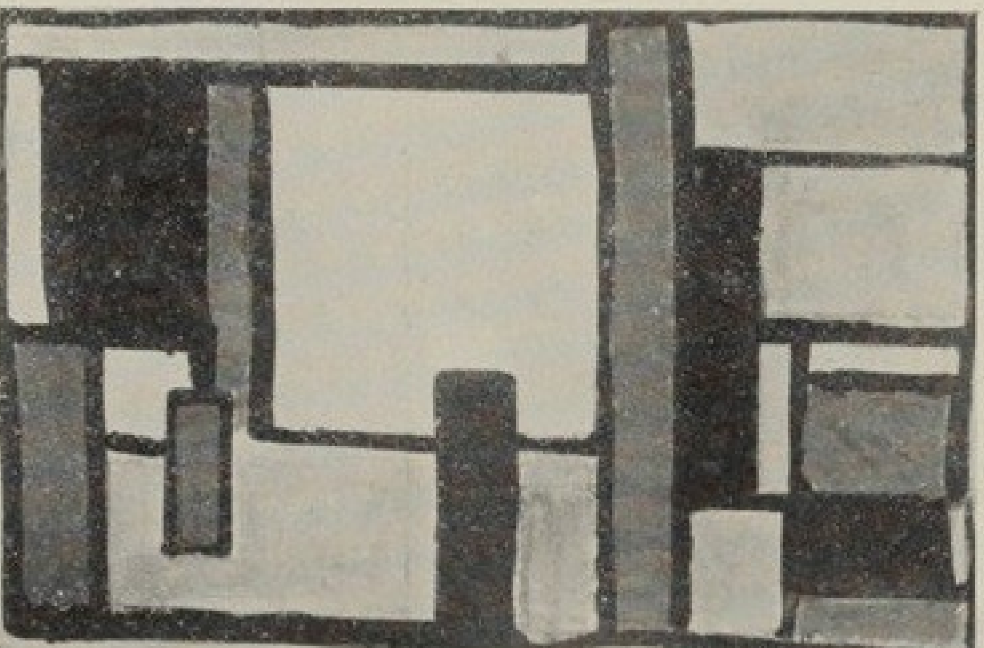
5



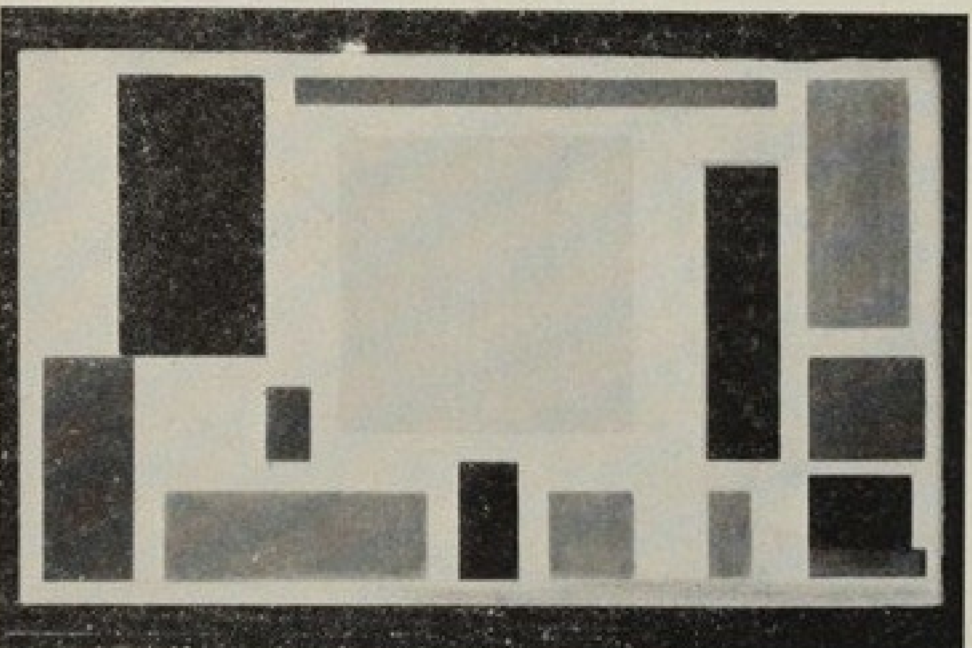
6



7



8



ÄSTHETISCHE TRANSFIGURATION EINES GEGENSTANDES

Abb. 5: Photographische Darstellung. Abb. 6: Formgebundene Akzentuierung von Verhältnissen. Abb. 7: Aufhebung der Form. Abb. 8: Bild

THEO VAN DOESBURG (1921)
Abb. 9

Komp. 21

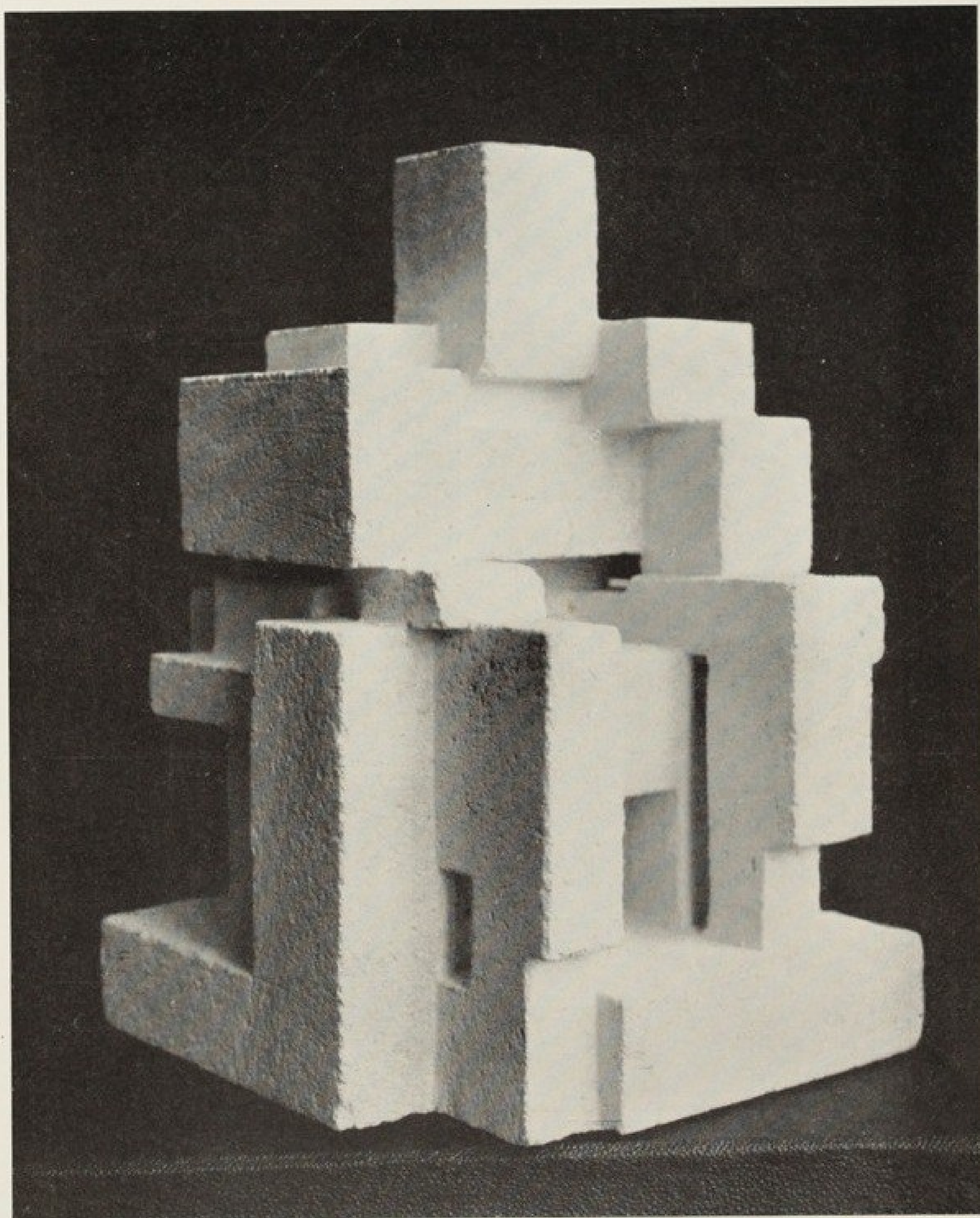


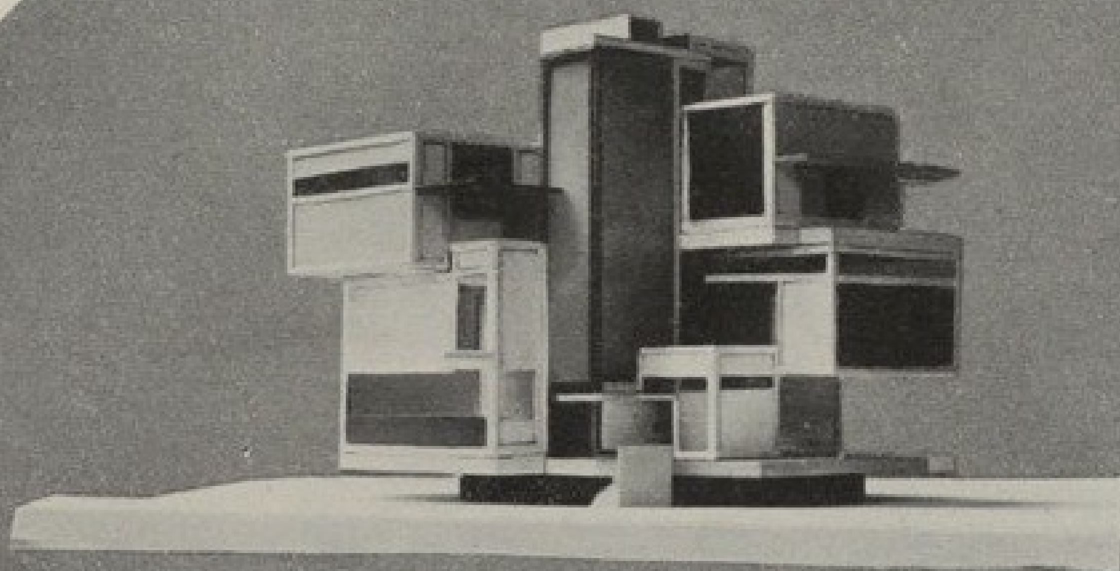
MIT ELEMENTAREN MITTELN KONSTRUIERTE KOMPOSITIONEN (Abb. 9, 10, 11)



Abb. 10
G. VANTONGERLOO

Plastik II (1918)





THEO VAN DOESBURG–
C. VAN EESTEREN:
Künstlerhaus mit Atelier (1923)
Abb. 11

THEO VAN DOESBURG: Abb. 12
Zeichnung (1906)



THEO VAN DOESBURG:
Bettler (1914)

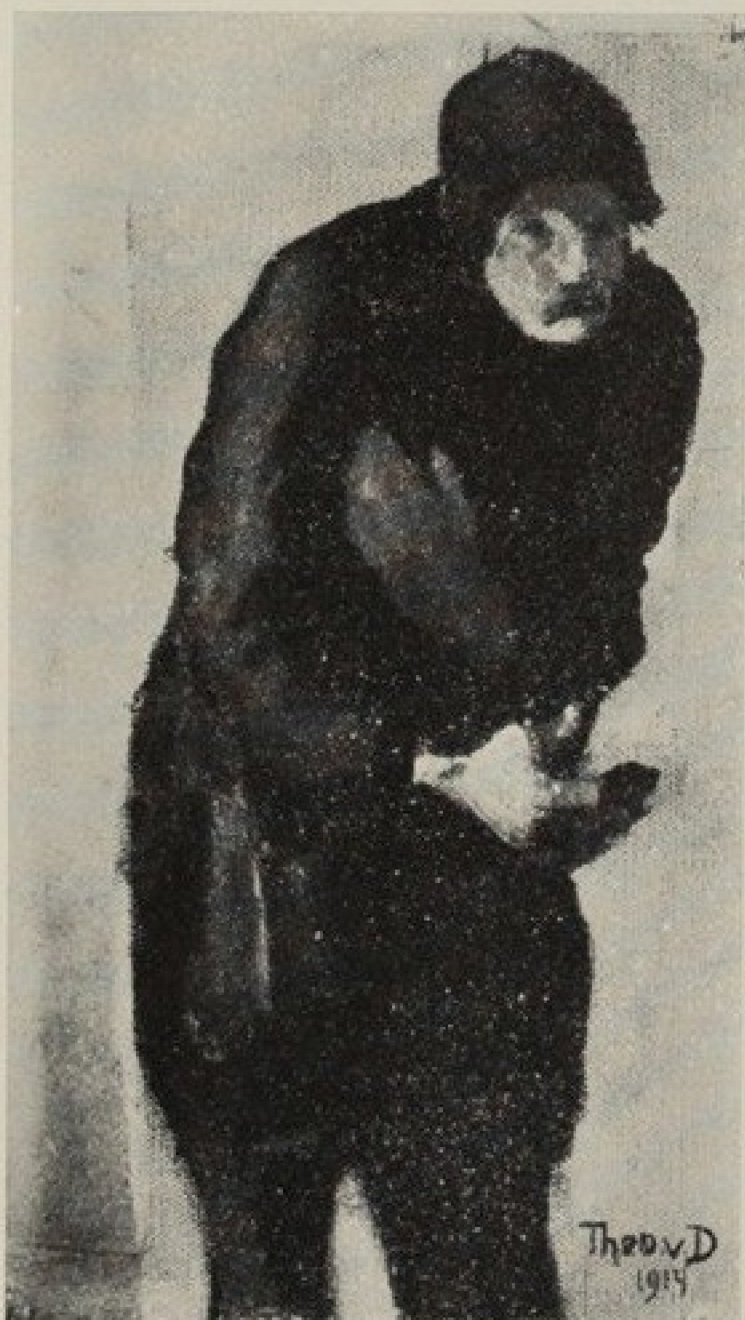


Abb. 13

UNBESTIMMTER AUSDRUCK DER ÄSTHETISCHEN AKZENTE DURCH EINMISCHUNG DES PERSÖNLICHEN INDIVIDUELL-MENSCHLICHEN

THEO VAN DOESBURG:
Ästhetische Rekonstruktion eines Aktes (1916)



Abb. 14

THEO VAN DOESBURG:
Raumzeitliche Rekonstruktion desselben (1916)

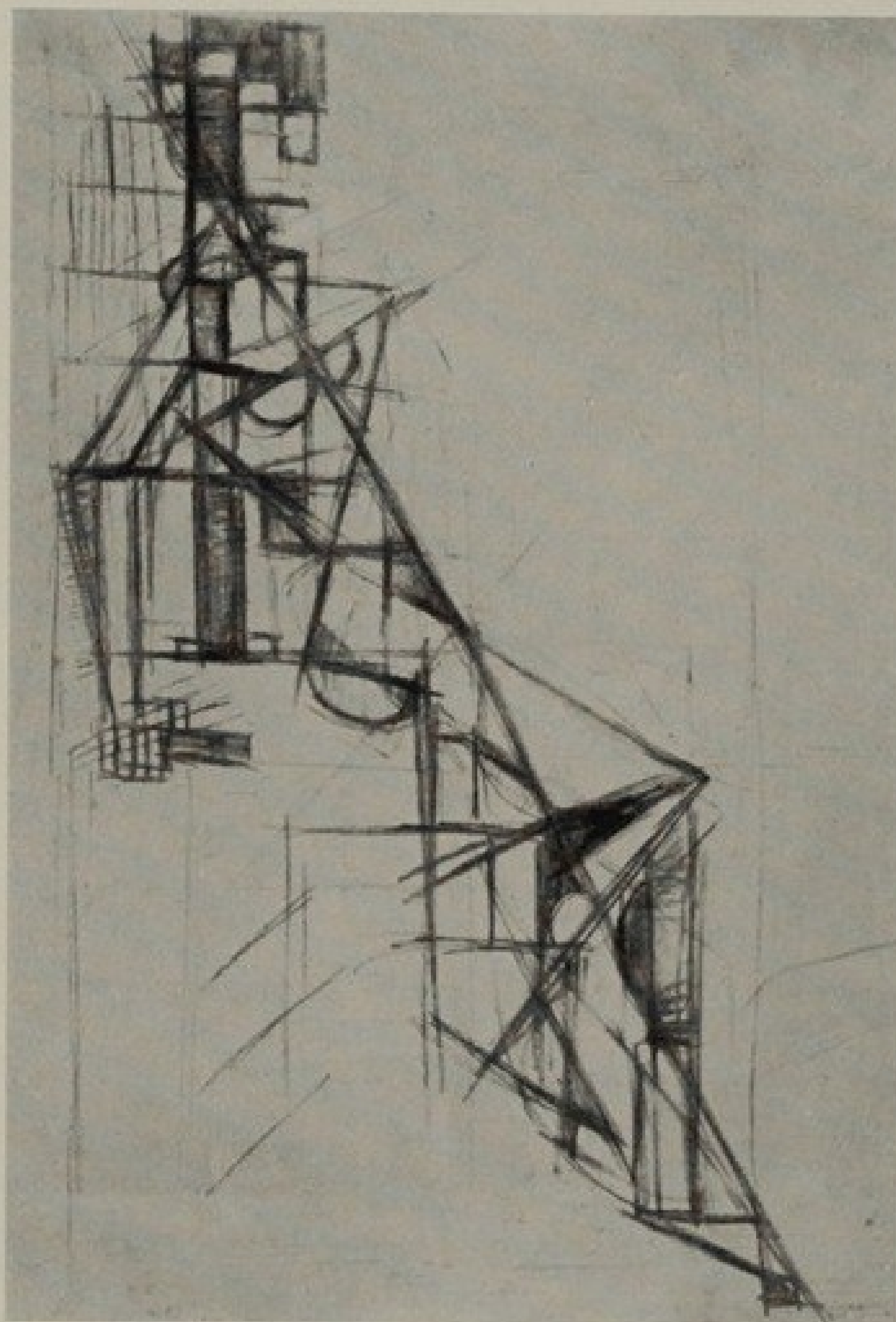


Abb. 15



Abb. 16 THEO VAN DOESBURG (1916) **Studie**

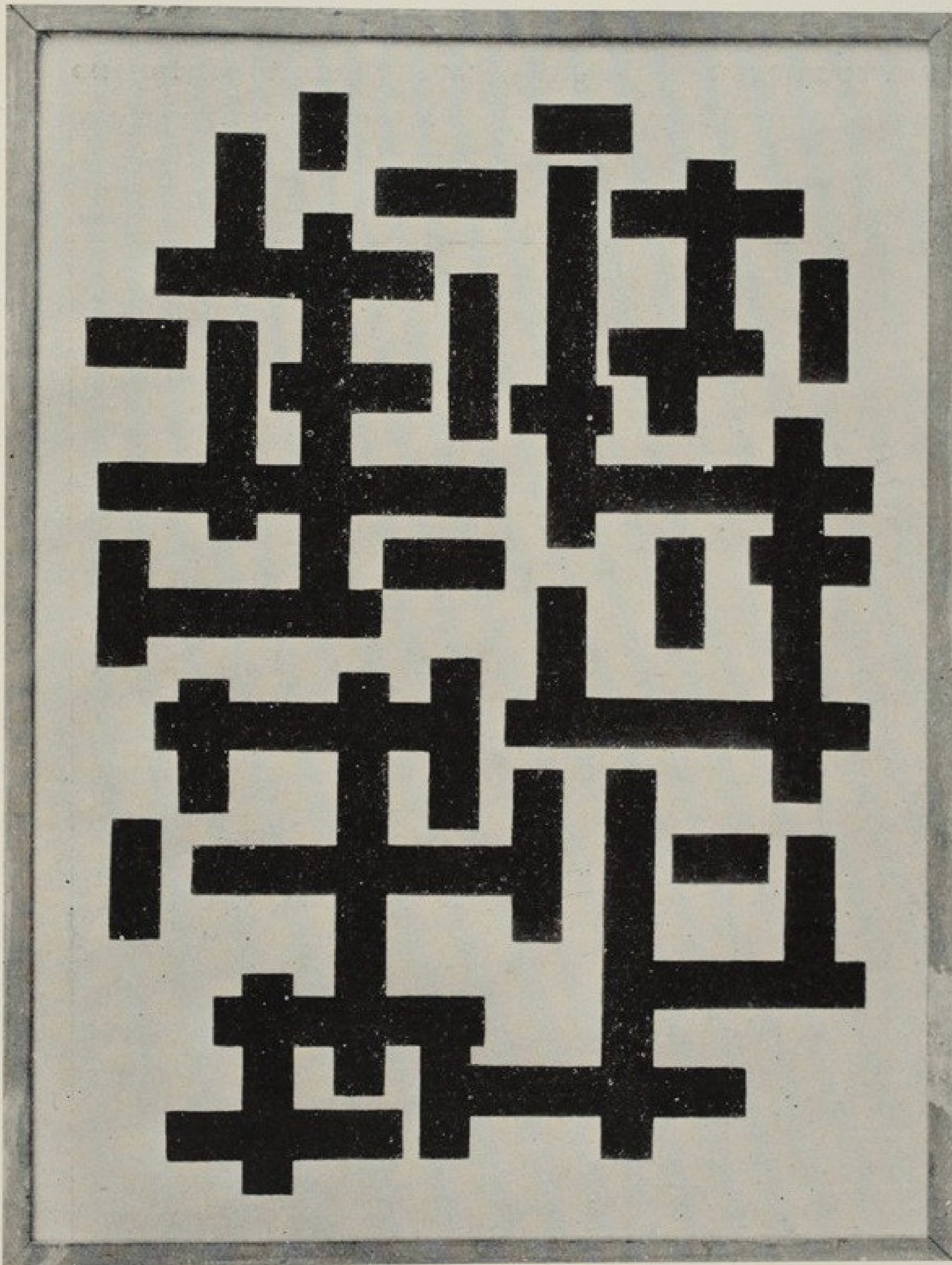


Abb. 17 THEO VAN DOESBURG (1916) **Bild**

Abb. 18

HIERONYMUS BOSCH **ÜBERWIEGEND IDEE AUSDRÜCKEND**



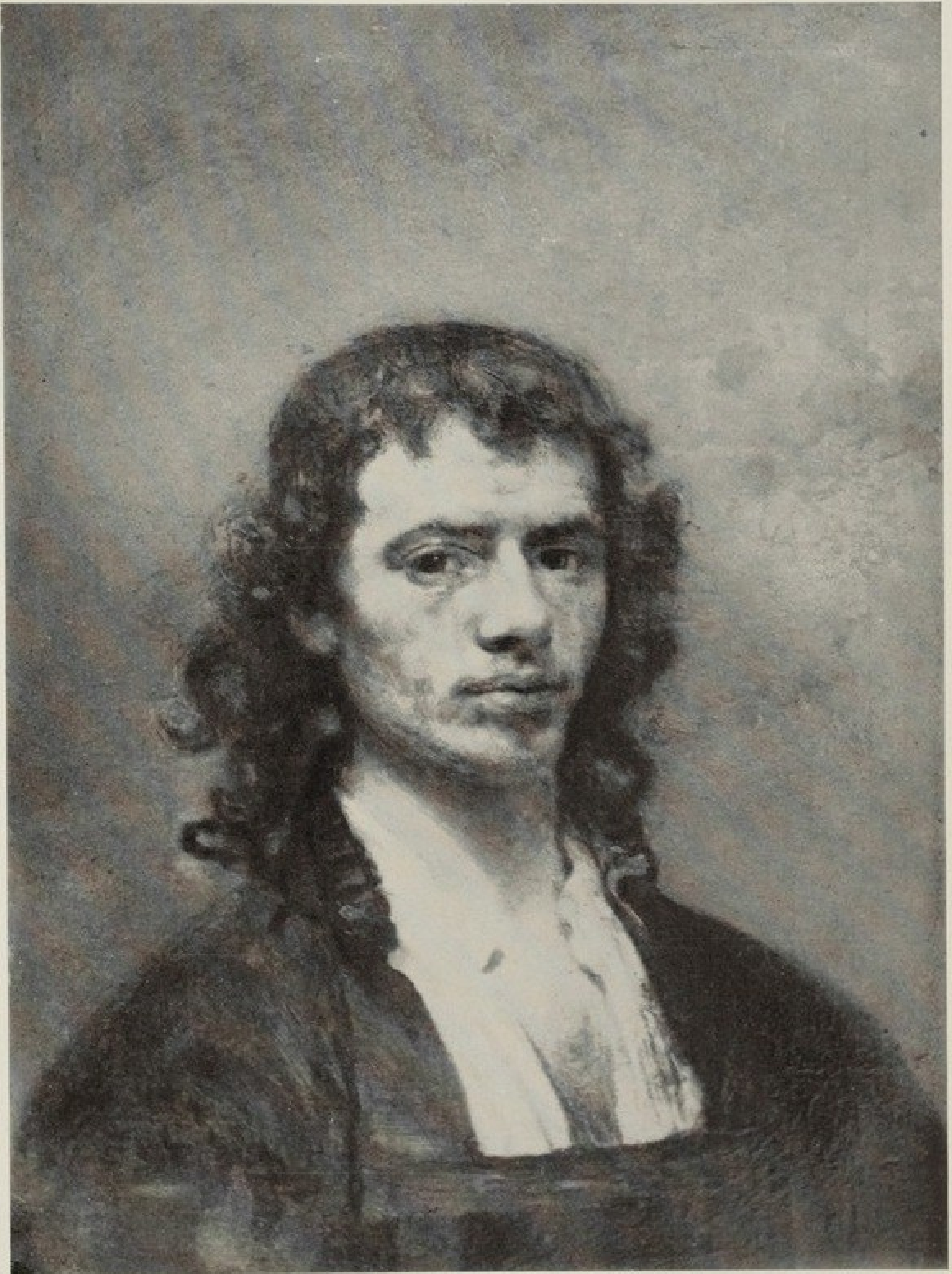


Abb. 19 FABRICIUS (Schule Rembrandt): Selbstbildnis
ÜBERWIEGEND MATERIE AUSDRÜCKEND



Abb. 20 **HORUS** (ägyptisch) **IDEE AUSDRÜCKEND**



Abb. 21 DIADUMENOS (griechisch) MATERIE AUSDRÜCKEND



Abb. 22 **MITTELALTERLICHES BILD** (italienisch)

Abb. 23 AUGUSTE RODIN: Der Gedanke

DUALISMUS VON MATERIE UND GESTALT





Abb. 24 **P. PICASSO:** Mann mit Geige (1918)

KUBISTISCH-ÄSTHETISCHE TRANSFIGURATION. BEISPIEL EINES KUNSTWERKES MIT GEMISCHTER ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG, WORIN ABER DIE ÄSTHETISCHEN AKZENTE ÜBERWIEGEN. DAS MATERIAL WIRD ORGANISCH IN DAS BILD EINBEZOGEN

Abb. 25 NICOLAS POUSSIN: Die Hirten in Arkadien



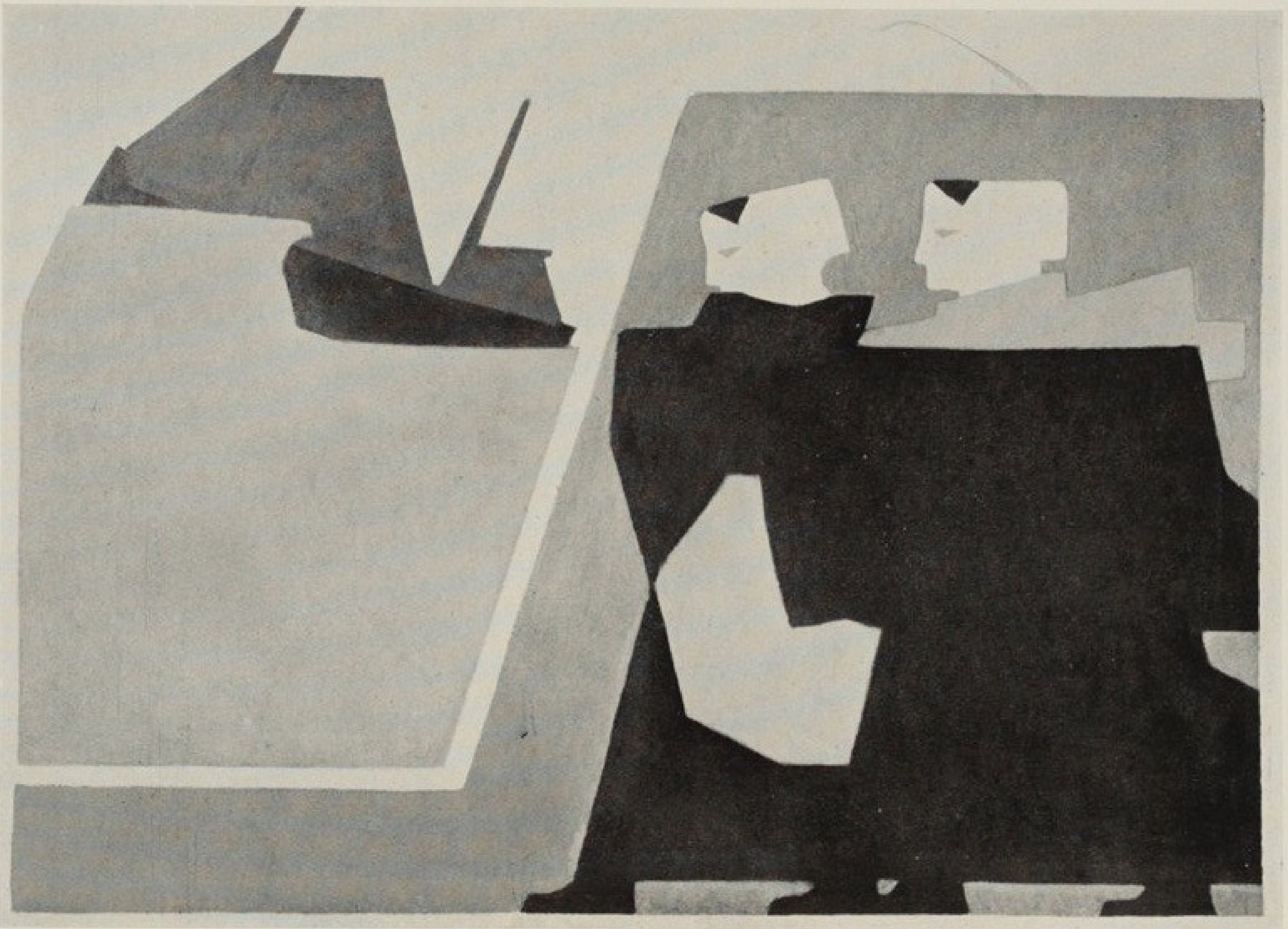
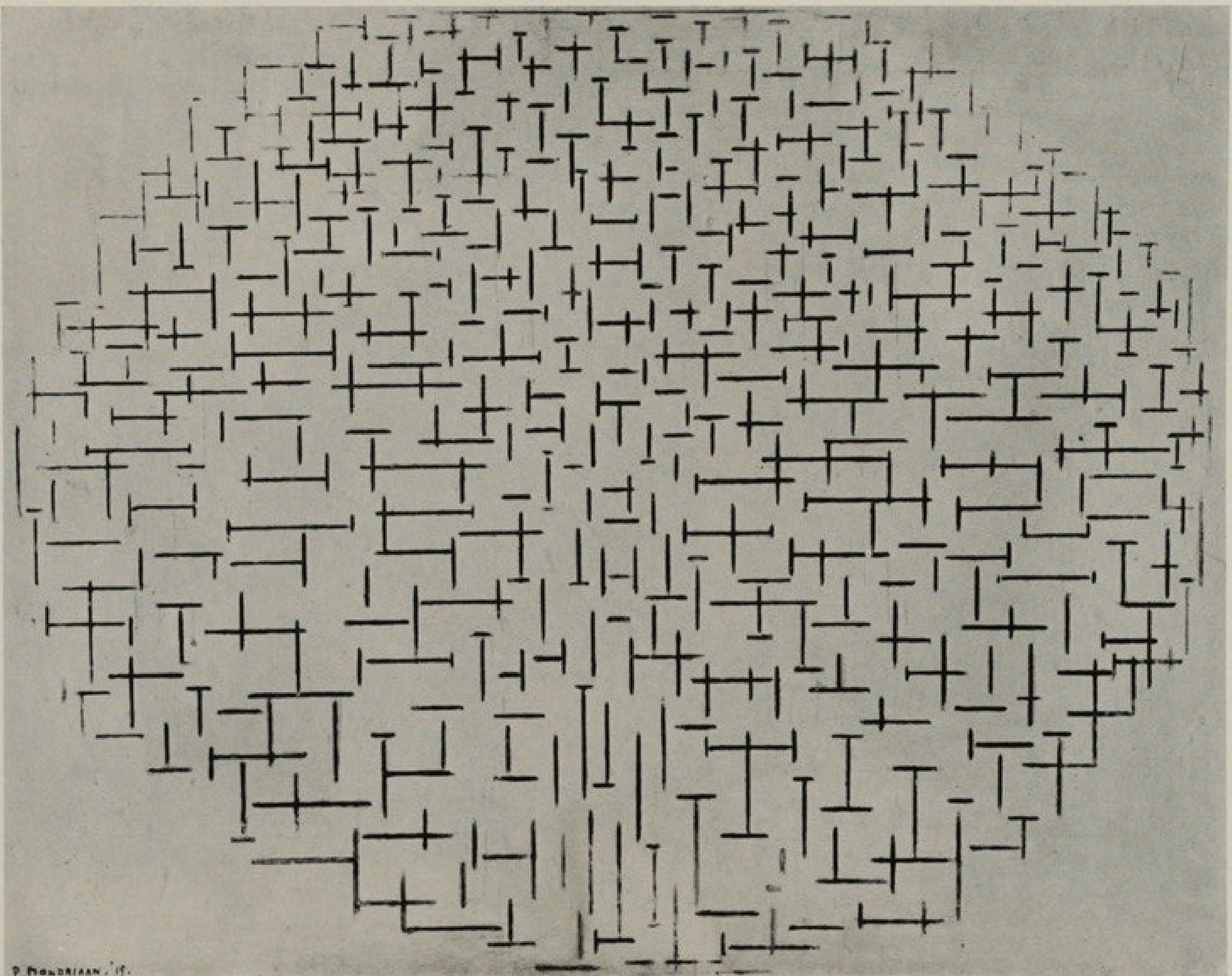


Abb. 26 B. VAN DER LECK: Der Sturm (1916)
ÜBERWIEGEND ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG. DIE SEKUNDÄREN, ILLUSIONISTISCHEN MITTEL SIND DER MALERISCHEN KONSTRUKTION GANZ UNTERGEORDNET

Abb. 27

PIET MONDRIAN: Komposition (1915) **DIE MITTEL SIND NUR LINIE UND BILDFLÄCHE**



3 AUFNAHMEN VON UNGEFORMTER NATUR BIS ZUR GESTEIGERTEN LICHTGESTALTUNG:

Abb. 28 **NATUR** (Fliegeraufnahme)





Abb. 29 KULTUR (Fliegeraufnahme)



Abb. 30
GESTALTUNG (Lichtreklame in New York. Aufnahme Lönberg-Holm)

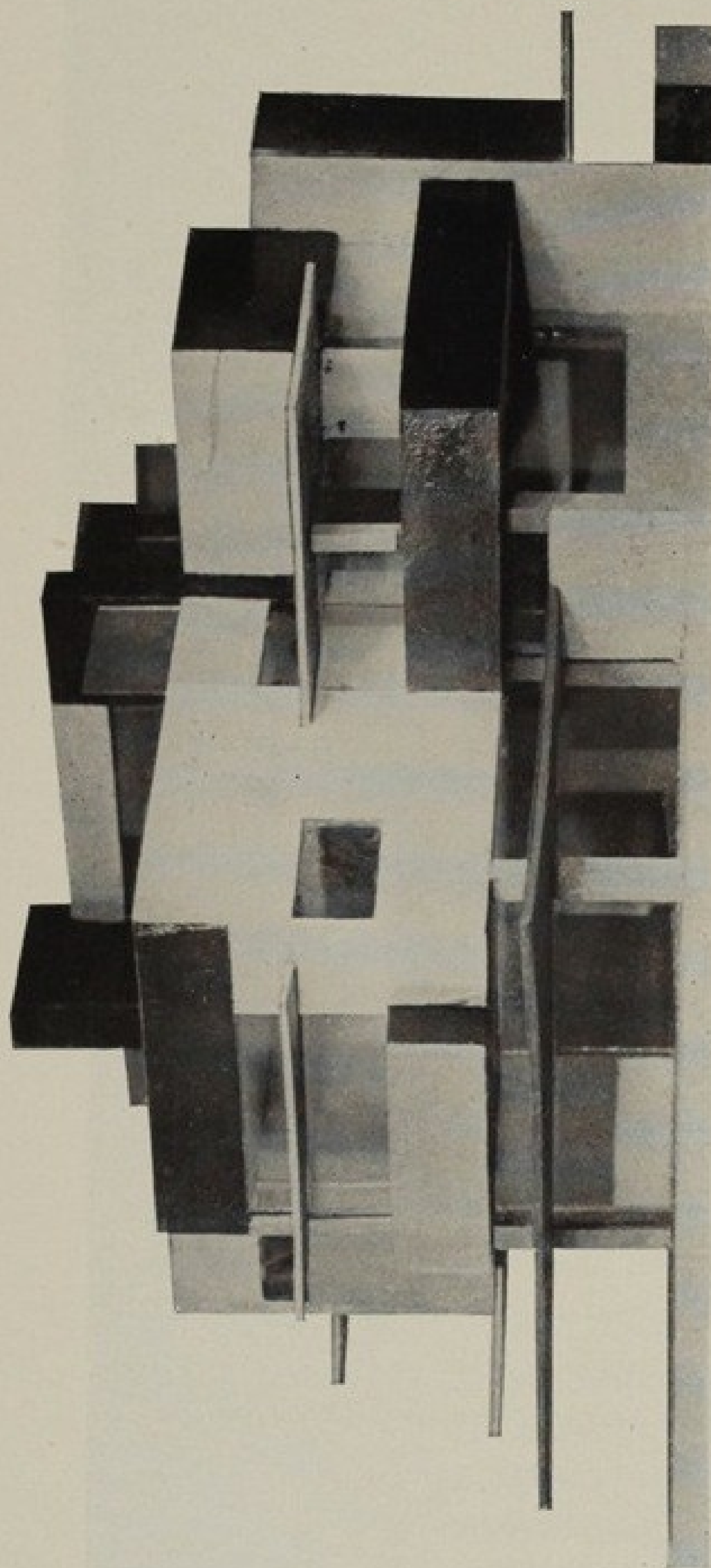


Abb. 31
THEO VAN DOESBURG
C. VAN EESTEREN:
Modell für eine Villa (1923)

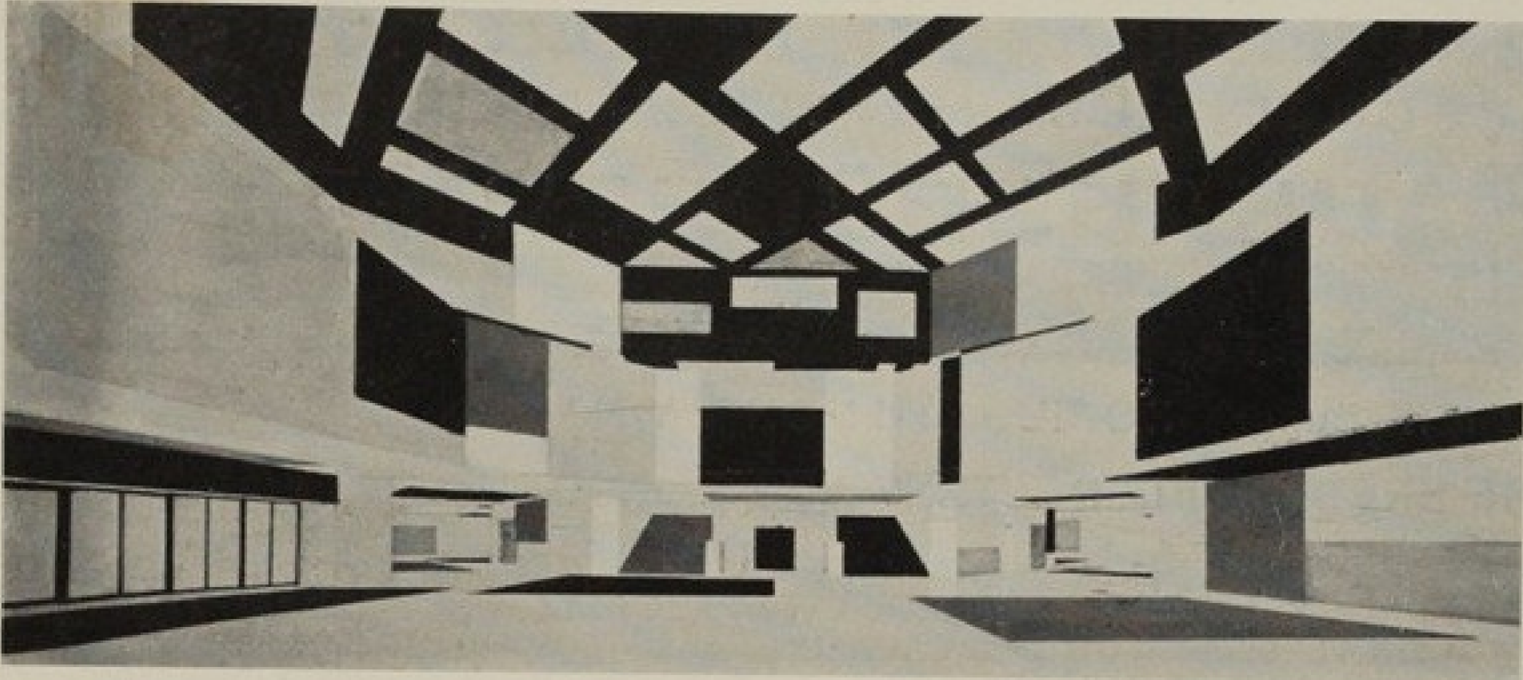


Abb. 32
Farbige Durchgestaltung einer Halle von **THEO VAN DOESBURG** in dem Universitätsgebäude von **C. VAN EESTEREN** (1923) (Entwurf)



ORGANISCHE ZUSAMMENFASSUNG DER REINEN AUSDRUCKSMITTEL IN DER ARCHITEKTUR

← außen

innen

IM **ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN**
ERSCHEINEN SERIENWEISE DIE

BAUHAUSBÜCHER

Schriftleitung: GROPIUS und MOHOLY-NAGY

DIE ERSTE SERIE BESTEHT AUS 8 BÄNDEN

1 INTERNATIONALE ARCHITEKTUR von WALTER GROPIUS
2 PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH von PAUL KLEE
3 EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES
4 DIE BÜHNE IM BAUHAUS
5 NEUE GESTALTUNG von PIET MONDRIAN (Holland)
6 GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN KUNST von THEO VAN DOESBURG (Holland)
7 NEUE ARBEITEN DER BAUHAUSWERKSTÄTTEN
8 MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM von L. MOHOLY-NAGY

IN VORBEREITUNG:

KLEINWOHNUNGEN von DER ARCHITEKTURABTEILUNG DES BAUHAUSES
MERZ-BUCH von KURT SCHWITTERS
BILDERMAGAZIN DER ZEIT von OSKAR SCHLEMMER
SCHÖPFERISCHE MUSIKERZIEHUNG von HEINRICH JACOBY
AMERIKA? — EUROPA? von GEORG MUCHE
DIE ARBEIT DER STIJL-GRUPPE von THEO VAN DOESBURG
KONSTRUKTIVE BIOLOGIE von MARTIN SCHÄFER
DIE HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR von J. J. P. OUD (Holland)
FUTURISMUS von F. T. MARINETTI und E. PRAMPOLINI (Italien)
DIE ARBEIT DER MA-GRUPPE von L. KASSÁK und E. KÁLLAI (Ungarn)
PLASTIK DER GESTALTUNGEN von M. BURCHARTZ
PUNKT, LINIE, FLÄCHE von WASSILY KANDINSKY
RUSSLAND von ADOLF BEHNE
REKLAME UND TYPOGRAPHIE
NEUE ARCHITEKTURDARSTELLUNG von WALTER GROPIUS
BILDNERISCHE MECHANIK von PAUL KLEE
WERKARBEIT DER GESTALTUNGEN von L. MOHOLY-NAGY
ARCHITEKTUR, MALEREI, PLASTIK aus den WERKSTÄTTEN DES BAUHAUSES
DIE NEUEN MATERIALIEN von ADOLF MEYER
ARCHITEKTUR von LE CORBUSIER-SAUGNIER (Frankreich)
BILDERMAGAZIN DER ZEIT II von JOOST SCHMIDT
VIOLETT (BÜHNENSTÜCK MIT EINLEITUNG UND SZENERIE) von KANDINSKY

Jeder Band enthält zirka **16** bis **32** Seiten Text und **32** bis **96** ganzseitige Abbildungen oder **48** bis **60** Seiten Text ● Format **18×23** cm ●

3/II.26



ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN

37984 芸